Archäologisc... studien über altchristliche monumente

Viktor Schultze

ARCHÄOLOGISCHE STUDIEN

ÜBER

ALTCHRISTLICHE MONUMENTE

VON

VICTOR SCHULTZE

DOCENT AN DER UNIVERSITÄT LEIPZIG.



MIT 26 HOLZSCHNITTEN.

WIEN, 1880.

WILHELM BRAUMÜLLER

K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER.

VORREDE.

ie nachstehend veröffentlichten Aufsätze sind zum grössten Theil in Rom in unmittelbarer Anschauung der behandelten Monumente entstanden. Das unter n. III mitgetheilte wichtige Sarkophag-Relief war bisher noch nicht publicirt. Auch die Abhandlungen über die Marienbilder der altchristlichen Kunst (n. VI) und über die Katakomben von Syrakus (n. IV) dürften sich als solche ausweisen, die eine Lücke der kirchlich-archäologischen Forschung ausfüllen. Dagegen liegt über die Fresken der Sakramentskapellen (n. II) und über den bekannten Sarkophag aus S. Paolo fuori le mura (n. V) bereits eine reiche Literatur vor.

Wenn diese werthvollen Denkmäler trotzdem hier wiederum einer eingehenden Untersuchung unterzogen sind, so geschah es in der weiterhin, vor Allem in den Prolegomena, zu rechtfertigenden Ueberzeugung, dass die nach den Interpreten des siebzehnten Jahrhunderts orientirte herkömmliche Art und Weise, diese und die altchristlichen Bildwerke überhaupt auszulegen, auf unrichtiger Vorausetzung beruhe.

Das angeschlossene Verzeichniss der figurirten altchristlichen Monumente des Museo Kircheriano in Rom wird der archäologischen Forschung willkommen sein. Die gegenwärtig in der klassischen Alterthums-Wissenschaft in grossem Umfange geübte

Katalogisirung der Denkmäler dürfte sich auch auf unserm Gebiete empfehlen.

Das Studium der altchristlichen Monumente steht gegenwärtig mehr, als zu irgend einer andern Zeit der Fall war, im Vordergrunde, und die Ueberzeugung, dass der Theologie, um derentwillen die kirchlich-monumentale Forschung überhaupt da ist, durch dieses Studium ein reicher Quellenschatz zugeführt werde, bewährt sich unter unsern Augen stets von neuem und hat längst auch ausserhalb des Kreises der Fachgenossen Zustimmung gefunden. Um so dringender erhebt sich die Forderung, durch das Mittel archäologischen Forschens und Erkennens in Beziehung auf den vorliegenden Monumenten-Komplex dasjenige Mass richtiger Anschauung und Beurtheilung zu erwirken, welches die unumgängliche Voraussetzung einer theologischen Verwerthung der Denkmäler bildet. Auf diesen Zweck zielen diese Untersuchungen, denen, sobald Zeit und Umstände es gestatten, weitere folgen sollen.

Leipzig, im Januar 1880.

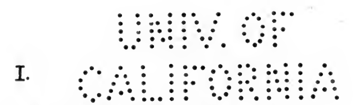
Der Verfasser.

INHALT.

ARCHÄOLOGISCHE STUDIEN

ÜBER

ALTCHRISTLICHE MONUMENTE.



I.

PROLEGOMENA ÜBER DIE SYMBOLIK DES ALTCHRISTLICHEN BILDERKREISES.

Fiducia Christianorum
resurrectio mortuorum.

Der altchristliche Bilderkreis begreift die Summe der bildlichen Darstellungen, welche innerhalb der altchristlichen Kunstepoche von christlichen Künstlern für Christen, aus dem Geiste der neuen Religion und mit bestimmter Ausprägung desselben geschaffen worden sind. Ausserhalb dieses Cyklus fallen demnach sowohl diejenigen Bildwerke, welche aus nicht-christlichen Kreisen hervor- und in den Gebrauch der Christen übergegangen sind (Odysseus und die Sirenen, Nereiden- und bacchischer Cyklus, Ornamentation u. A. m.), sowie solche, die von Christen für nicht-christlichen Gebrauch angefertigt wurden (Tertull., De idol. c. 5 ff.). Dagegen sind die durch die vorchristliche Kunst bereits erworbenen, aber in der Gemeinde entweder mit hinzugegebenem specifisch christlichen Inhalte (Palme, sogenannte Todtenmahle, Anker u. s. w.) oder ohne einen solchen reproducirten Sujets (Granatapfel, Pfau, Eros und Psyche, phonetische Symbole u. s. w.) dem altchristlichen Bilderkreise als Appendices zuzuschreiben derart, dass der wesentliche Unterschied dieser Gruppe von dem genuin-christlichen Cyklus anerkannt und festgehalten wird.

Abgesehen von den rein ornamentalen Stücken, sowie von vereinzelten historischen Darstellungen, wird diesem Ganzen von den Auslegern seit Bosio-Severano ein symbolischer Charakter übereinstimmend zuerkannt, und zwar findet sich

derselbe näher dahin bestimmt, dass es vor „Allem die Grundgedanken von Sünde, Gesetz und Erlösung seien", welche in den Darstellungen Ausdruck gewonnen haben [1]).

Aringhi vergleicht in diesem Sinne die Bildwerke Büchern und Schriftstücken und nennt ihre Sprache von derjenigen der Prediger nur formell, nicht sachlich unterschieden [2]), und in neuerer Zeit hat Martigny die Anschauung der modernen Exegese in den Worten ausgedrückt: „Die ganze Religion, ihre Dogmen, ihre Ethik, ihre Hoffnungen und Verheissungen sind in hieroglyphischer Sprache, in einem umfassenden, scharfsinnig organisirten symbolischen System bildlich niedergelegt [3])."

Auch die Spuren kirchlicher Zeit- und Streitfragen, die vorübergehend die Theologen und die Gemeinde bewegten, sind in dem altchristlichen Bilderkreise gefunden worden [4]), und es wird als eine werthvolle Errungenschaft der neueren Forschung gerühmt, den inneren Zusammenhang aneinandergereihter Darstellungen, die fortlaufende, einer Homilie vergleichbare Sprache der Monumente erkannt und aufgezeigt zu haben [5]).

Als Aufgabe der Interpretation ergibt sich demnach, aus dem einzelnen Bilde die Summe der in demselben verborgenen Beziehungen und Zwecke zu eruiren und zu begreifen [6]); als Hilfsmittel dazu dienen die heilige Schrift und die kirchliche

---

1) F. Piper, Ueber den christlichen Bilderkreis, Berlin 1852, S. 11.

2) P. Aringhi, Roma subterranea novissima, Romae 1651, lib. V, S. 461; vgl. lib. VI, S. 465, bes. n. 3.

3) Martigny, Dict. des antiq. chrét. Paris 1877, S. 728, Discipline du secret; vgl. auch S. 350 Images n. II, S. 751 Symb. chrét., ferner Raoul-Rochette, Deuxième Mém. sur les antiq. chrét., S. 202; Roestel in d. „Beschreibung d. Stadt Rom" v. Bunsen und Platner, Stuttg. 1830, Bd. I, S. 412; Münter, Sinnbilder, Altona 1825, S. 15, 7; Bellermann, Die altchristlichen Begräbnissstätten u. s. w. Hamb. 1839, S. 29. Piper a. a. O.; Garrucci, Storia dell' arte crist. vol. I, S. 33; Englische Roma sotterranea von Northcote und Brownlow, in deutscher Bearbeitung von F. X. Kraus, Freib. 1879, S. 234 ff., u. A. m.

4) Deutsche Roma sott., S. 274 (Novatianer), S. 286 (Gnostiker), Martigny a. a. O. S. 440 (Manichäer), Garrucci a. a. O, S. 47 (Donatisten und Arianer) u. s. w.

5) Garrucci a. a. O., S. 33.

6) Bosio-Severano, Roma sotterranea, Roma 1632, S. 602 f.; Aringhi a. a. O., t. II, S. 465 f.

Literatur. „Die Gewissheit einer gegebenen Erklärung wächst in dem Masse, wie sich die Zahl und Klarheit der beigebrachten Texte, sowie das Gewicht der angeführten Schriftsteller mehrt" (Deutsche R. S., S. 235).

Aus der Anwendung dieses formalen Princips folgt unmittelbar die Anerkennung einer Mehrheit symbolischer Beziehungen in derselben Darstellung, insofern die kirchlichen Schriftsteller in der typischen Auslegung nicht durch eine bestimmte Norm geleitet werden, sondern subjektiver, nur durch eine allgemeine Tradition regulirter Willkür folgen. Nach diesem Massstabe wird z. B. in der Darstellung Adam's und der Eva eine Erinnerung an die Neuschöpfung der Menschheit in Christo, ein Protest gegen gnostische Häresie, ein Zeugniss für die zweite Busse und eine Warnung vor Ungehorsam gegen das göttliche Gesetz erkannt (Deutsche R. S., S. 286; Martigny, Dict. Adame).

Das so orientirte Interpretationsschema hat Aringhi am konsequentesten zur Anwendung gebracht und demselben durch den Einfluss seines weitverbreiteten, in Paris und Leyden nachgedruckten und in das Deutsche übertragenen Werkes allgemeine Anerkennung erwirkt. Die nachfolgenden Exegeten verhalten sich dem von ihm gebotenen umfangreichen patristischen Material gegenüber zwar eklektisch, interpretiren aber nach denselben Grundsätzen, so dass von 1632 bis heute die principielle Gleichheit des Verfahrens nirgends durchbrochen erscheint.

Wenn den altchristlichen Bildwerken ein der biblischen und der kirchlichen Literatur konformer Inhalt zuerkannt wird, so erklärt sich daraus die gegenwärtig besonders hervortretende Scheidung in katholisches und in protestantisches Interpretationsverfahren. Während von jener Seite aus die christliche Alterthumswissenschaft, vor Allem die auf die römischen Monumente gerichtete Forschung, als ein „Gegenmittel gegen so viele und viele Irrungen" bezeichnet wird und aus den Monumenten die Transsubstantiation, die Lehre vom Messopfer, der Primat des Petrus, der Marienkultus, die Bilderverehrung und andere specifisch römisch-katholische Dogmen erwiesen werden[1]),

[1]) De Rossi, Bull. di archeol. crist. 1863 Prefaz. — Roma sott. I, S. 348 f.; II, S. 337 ff.; S. 343; Bull. di archeol. crist. 1863, S. 80; 1864,

so ist von protestantischer Seite aus das Rom unter der Erde gegen das Rom auf der Erde zum Zeugniss aufgerufen, und die Behauptung ausgesprochen worden, „dass das Zeugniss der Katakomben mehr als alles Andere den ungeheuren Kontrast zwischen dem Urchristenthum und dem modernen Romanismus aufweise"[1]).

Durch die Abhängigkeit von einem in mehr als vier Jahrhunderten geschaffenen, in sich nicht einheitlichen Literaturganzen und unter der Einwirkung einer durch konfessionelle Gegensätze bestimmt gerichteten Forschung ist die Disciplin der wissenschaftlichen Behandlung des altchristlichen Bilderkreises in hohem Masse verwirrt und kontrovers geworden, wie die einschläglichen Schriften zeigen. Diese Uebelstände aber sind nicht etwa aus falscher Anwendung eines richtigen Princips hervorgegangen, sondern ergeben sich unmittelbar und konsequent aus der oben skizzirten Voraussetzung, mit welcher die Interpretation der Bildwerke, soweit dieselben symbolischen Charakters sind, unternommen wird, wonach dogmatisch-lehrhafte und paränetisch-praktische Zwecke als Motive der einzelnen Darstellungen gesetzt werden.

Demnach hat die in Folgendem zu führende Untersuchung, welche den Zweck verfolgt, einerseits die Unhaltbarkeit des modernen Interpretationssystems aufzuzeigen, andererseits dem in diesen Abhandlungen bei der Erklärung der Bildwerke befolgten Verfahren eine allgemeine Grundlage und Rechtfertigung zu erwirken, davon auszugehen, festzustellen, ob jene

---

S. 15. — Roma sott., II., S. 331 f.; III. S. 448; Bull. 1865, S. 76 f.; Roma sott., I, S. 347 ff.; Imag. selectae, Text, S. 1 ff. Ich verweise ferner auf: P. Maurus Wolter, Die römischen Katakomben und ihre Bedeutung für die kathol. Lehre von d. Kirche, Frankf. 1866. — Die röm. Katak. u. d. Sakramente d. kath. Kirche, Frankf. 1866; Grillwitzer, Die bildl. Darst. i. d. röm. Katak. als Zeugen f. d. Wahrheit u. s. w., Freib. 1874; Georg Ott, Die ersten Christen über und unter der Erde u. s. w., Regensb. 1878; Cosimo Stornajuolo, Dell' importanza delle ultime scoperte ne' cimit. crist. di Roma, Napoli 1875 u. A. Die „Storia dell' arte crist." des Jesuiten Garrucci hat durchgehends diese polemische Richtung.

[1]) Rivista cristiana 1877, S. 53 f. — Withrow, Catacombs of Rome, 2. Aufl., London 1877, S. 6. Vgl. auch Marriott, Testimony of the Catacombs, London 1870.

Voraussetzung an den thatsächlichen Verhältnissen sich bewährt oder durch andere Massstäbe zu ersetzen ist.

Seit der Mitte des vierten Jahrhunderts lässt sich die Werthschätzung der christlichen Bildwerke, genauer der biblischen Darstellungen und der Märtyrerscenen, als Hilfsmittel zu sittlich-religiöser Erziehung aus einer Reihe von Zeugnissen der orientalischen wie der occidentalischen Kirche nachweisen [1]), und die so gerichtete Beurtheilung wird gemeiniglich auch auf das Bewusstsein und die Praxis der früheren Jahrhunderte zurückgetragen.

Während jedoch einerseits in der vorkonstantinischen Zeit der christliche Bilderkreis nirgends unter einen solchen Gesichtspunkt gestellt erscheint, also der bezeichnete Rückschluss nicht ohne Weiteres zu vollziehen sein dürfte, ist andererseits bei jenem Verfahren ausser Acht geblieben, dass die Beurtheilung der Erzeugnisse der christlichen Kunst als solcher, welche auf pädagogische Zwecke hinzielen, niemals auf die Bildwerke der Cömeterien geht, welche mit ganz vereinzelten Ausnahmen den Gesammtbestand der altchristlichen Kunst ausmachen, sondern den bildlichen Schmuck der Kirchen und sonstiger oberirdischer Bauten mit kirchlichem Charakter berücksichtigt, wie aus den vorliegenden Quellen deutlich zu ersehen ist. Damit steht auch in Uebereinstimmung, dass die Sujets, soweit dieselben sich angegeben finden, einen Cyklus repräsentiren, welcher von dem cömeterialen Bilderkreise in gleichem Masse sich entfernt, wie er den aus den Monumenten bekannten Kirchenschmucks-Darstellungen sich nähert. Dadurch aber wird verwehrt, an beide

---

[1]) Basil. Magn., Hom. XIX in sanct. quadrag. Mart. (t. II, S. 210, ed. Garnier, Paris 1838): „Ἃ γὰρ ὁ λόγος τῆς ἱστορίας διὰ τῆς ἀκοῆς παρίστησι, ταῦτα γραφικὴ σιωπῶσα διὰ μιμήσεως δείκνυσιν"; Greg. Nyss., De s. Theod. Mart. (t. III, S. 738 f. opp. ed. Migne): „οἶδε γὰρ καὶ γραφὴ σιωπῶσα ἐν τοίχῳ λαλεῖν καὶ τὰ μέγιστα ὠφελεῖν"; Nilus, Epist. lib. IV, ep. 61 ed. Rom. 1668; Paulinus Nol., Poema XXVI. carm. IX. v. 541 ff.; Epist. XXXII ad Severum; Gregor. Magn. Epist. lib. IX, 9: „quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus"; epist. 111 (al. 110) lib. VII: „idcirco pictura in ecclesiis adhibetur, ut hi, qui litteras nesciunt, saltem in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valent".

Gruppen denselben Massstab zu legen und ihre Zwecke von demselben Gesichtspunkte aus zu begreifen.

Ferner aber leuchtet jene unmittelbare Zweckbestimmung der Bildwerke in kultischen oder solchen Gebäuden wohl ein, die grösseren und regelmässigen gottesdienstlichen Versammlungen dienen, leidet aber keine Uebertragung auf die cömeterialen Darstellungen, insofern diese zum Theil in kleinen, von dem Cömeterialganzen abgeschlossenen Privatgrabkammern sich finden oder in Galerien, die allein zu sepulkralen Zwecken gedient haben und in ihren einzelnen Theilen von Privaten besessen und dekorirt wurden, so dass nicht anzunehmen ist, dass diese Oertlichkeiten, die entweder nur von einer ganz beschränkten Zahl von Personen, den Angehörigen der Todten, privatim oder aber von der Gemeinde als solcher, aber dann nur an ganz vereinzelten Tagen, an den allgemeinen Todtenfesten nämlich, besucht wurden, durch die in denselben angebrachten Darstellungen der Erbauung und Belehrung gedient haben sollten.

Die als kirchliche Versammlungslokale zu erweisenden grösseren Räume in den Katakomben, welche indess nur in seltenen Fällen eine Gemeinde von 40 bis 50 Personen, im Allgemeinen aber nur eine weit geringere Zahl zu umschliessen geeignet sind, gehören ausnahmslos der konstantinischen oder der nachkonstantinischen Zeit an [1]) und weisen eine Dekoration auf, welche, mit dem altchristlichen Bilderkreise nur lose zusammenhängend, ihr Vorbild vielmehr in dem gleichzeitigen Kirchenbilderschmuck hat.

Die dem cömeterialen Cyklus supponirte Zweckbestimmung hätte also nur gelegentlich und nur bei einer geringen Anzahl von Gemeindegliedern wirksam werden können. Es ist aber nicht denkbar, dass ein so intensiver und allgemeiner Aufwand künstlerischer Thätigkeit auf ein von vorneherein klar liegendes Minimum wirklichen Erfolges hin unternommen und Jahrhunderte hindurch geleistet worden sei, in einer Gemeinschaft ausserdem, welche praktische und wirkungsreiche Mittel und Anstalten der

[1]) J. P. Richter, Der Ursprung der abendländ. Kirchengebäude, Wien 1878, S. 4 ff.

Belehrung in ausreichender Zahl besass und darum nicht das Bedürfniss gefühlt haben kann, jenes unvollkommene Verfahren sich noch dazu anzueignen.

Die Motivirung aber dieser Einkleidung kirchlicher Lehre in eine nur dem Eingeweihten verständliche Symbolik durch die Arkandisciplin, genauer durch das Streben, „den Augen der Profanen, die sich heimlich in die Krypten einschleichen könnten, die heiligen Geheimnisse zu verhüllen" (Martigny a. a. O. Secret, S. 728; Deutsche R. S., S. 307 und sämmtliche älteren Ausleger) ist darum unzulässig, weil die Arkandisciplin sich nur auf die Tauf- und die Abendmahlsfeier erstreckt, diejenigen Darstellungen also, welche keine Beziehung auf diese Sakramente nehmen, d. h. fast der gesammte cömeteriale Bilderkreis ausserhalb dieser Sphäre fallen und in seiner Existenz unerklärt bleiben würde. Auch ist die Arkandisciplin vor dem Ende des zweiten Jahrhunderts nicht nachweisbar; bei ihrem Auftreten war demnach der Grundstamm des altchristlichen Bilderkreises bereits gegeben. Zudem ist wenig wahrscheinlich, dass Nichtchristen die Cömeterien betreten haben, und wenn dies doch stattgefunden haben sollte, jedenfalls nicht, um den Glauben der Christen hier auszuspionieren.

Auch widerstreitet der traditionellen Auffassung der Charakter dieses Bilderkreises, insofern die Wiederholung desselben Sujet in derselben Galerie, in demselben Kubikulum und in dicht aneinanderschliessenden Gräbern, sowie der scharf abgegrenzte Cyklus, der dem durch die heiligen Schriften gebotenen reichen Material nur wenige Stücke entnimmt und festhält, und zwar solche, die den geforderten Zwecken durchschnittlich gar nicht oder nur in beschränkter Weise zu dienen geeignet sind, darauf hinweisen, dass es nicht darauf ankam, eine allgemeine Kenntniss christlicher Glaubens- und Sittenlehren oder kirchengeschichtlicher Facta zu erwirken. Wenn schliesslich, was nicht bestritten wird, die Anwendung bildlichen Schmuckes in den christlichen Begräbniss-Stätten in der gleichzeitigen griechisch-römischen Sitte ihre Wurzel hat, so legt sich die Vermuthung nahe, dass das Moment des Belehrens und Ermahnens ebensowenig Motiv und Inhalt der christlichen Bildwerke gewesen sei, wie der diesen parallel stehenden antiken Sepulkraldarstellungen.

Aus diesen Erwägungen ergibt sich die Unhaltbarkeit der herrschenden Auffassung und Werthschätzung des altchristlichen cömeterialen Bilderkreises als eines dogmatischen und ethischen Kompendiums.

Es erübrigt nun den wirklichen Zweck und Inhalt dieses Cyklus positiv zu entwickeln.

Die griechischen Grabsteine älterer Epoche sind durch eine reiche Mannigfaltigkeit von Darstellungen sowohl einzelner als in Gruppen zusammengeschlossener Figuren ausgezeichnet, durch welche ein einzelner Moment oder eine bestimmte Seite des Lebens des Verstorbenen zum Ausdruck zu bringen und in der Erinnerung zu festigen bezweckt wird. Krieger in vollem Waffenschmucke, Knaben, die sich untereinander oder mit Thieren necken, Jünglinge, welche sich vom Staube der Palästra reinigen, Familiengenossen, in ruhiger Gemächlichkeit zusammensitzend und -stehend oder zu heiterem Mahle gelagert, und ähnliche Darstellungen erwirken, indem sie den Beruf, die Thätigkeit, die Zustände des Lebens repräsentiren, den Eindruck der Fortdauer der Verstorbenen mit den Verhältnissen desselben. „Der Künstler hat mit mehr oder weniger Geschick nur die einfache Gegenwart der Menschen hingestellt, ihre Existenz dadurch fortgesetzt und bleibend gemacht" (Goethe, ital. Reise).

Dieselbe Anschauung tritt, wenn auch verkümmert, auf späteren römischen Sarkophagen entgegen. Auch hier entfaltet sich das Leben des Menschen in seinen Hauptmomenten und in seiner individuellen Richtung: Geburt, Kindheitspflege, Hochzeit, Landleben, Jagd, Circusrennen, Palästra-Uebungen, Musendienst, Leichenbestattung, Todtenklage und was sonst noch in einem Einzelleben oder im Menschenleben überhaupt denkwürdig ist, oder in bestimmten Fällen so galt, erscheint monumental fixirt.

Die christliche Kunst ist dieser Sitte gefolgt. Ihre Monumente zeigen in gleicher Weise den Todten in einem einzelnen Momente seines Lebens oder in der gewohnten Ausübung seines Berufes. So finden sich auf christlichen Epitaphien: Schmiede, die in der Esse arbeiten, ein Bildhauer, der seinen Gesellen präsidirt, ein Möbelschreiner vor einem kunstvoll aus-

gelegten Tische, ein Wirth, der einen Kyathos kredenzt, ein Gladiator in Kampfstellung, Fossoren mit der Picke, dem Insigne ihres Handwerkes, rudernde Schiffer, Lastträger, berittene Krieger, Kinder, die mit Thieren spielen, Scenen des Jagd- und Landlebens, Tauf-Darstellungen, Magistrats-Personen in Ausübung amtlicher Functionen, eine christliche Familie, die sich um den vorlesenden Hausvater gesammelt hat u. A. m.[1]). Vor Allem aber sind als Parallelen wichtig die sogenannten Mahle der Todten[2]).

Ein bekanntes Fresko in S. Domitilla von höchstem Alter zeigt Gatte und Gattin auf einem Ruhebette zusammensitzend, von einem Sklaven bedient.

Gewöhnlich aber ist die Zahl der Gastmahlsgenossen grösser: Männer, Frauen und Kinder, sitzen oder liegen sie in fröhlicher Gemeinschaft um den mit Speisen besetzten Tisch und schmausen und trinken, während ihnen Diener und Dienerinnen aufwarten. Ein mächtiger Krater steht zuweilen im Vordergrunde, und es finden sich die Inschriften: IRENE DA CALDA („J., bringe warmes Wasser"), AGAPE MISCE MI („A., mische mir"), IRENE PORGE (= porrige) CALDA („J., reiche warmes Wasser"). Es sind Darstellungen voll köstlicher Naivetät und heiterer Fröhlichkeit, unberührt von dem Schatten trüben Abschiedsschmerzes, Bilder, unmittelbar

---

[1]) Vgl. dazu Perret, Catacombes, t. V, pl. LII, 39; pl. LII, 38; LXXII, 1; de Rossi, R. S. II, tav. 37, 29; Boldetti, S. 367; Lateranmus. Pil. XIV, 33; de Rossi, R. S. II, tav. 45, 55; Fabretti, Inscript., S. 587; O. Marucchi, Di un ipogeo scoperto nel cimit. di S. Sebastiano, Roma 1879, tav. IIa (S. 17 ff. unrichtig symbolisch erklärt, wogegen die realistische Fassung der Figur). Bottari, Pitt. e scult, tav. 57 (vgl. tav. 184); Garrucci a. a. O., II, 88; IV, 298; 296, 4; Bottari, tav. 155, 20, 42, 163; Garrucci, Vetri ant., 2. Aufl., tav. 26 ff.; O. Marucchi, Di una rariss. epigr. crist., Roma 1875, S. 1; 8. (Das von Bottari tav. 160 und neuerdings von Garrucci tav. 68, 2 als christlich mitgetheilte Fresko mit einem triumphus circensis gehört einem heidnischen Kubikulum an.) — Sarkophag in Ancona: eine zwei Schreibern diktirende Magistratsperson.

[2]) Bottari, 106; 119, 127; 129; 141; 148; Bull. di archeol. crist. 1865, S. 42; F. Becker, Die Darstell. Christi unter d. Bilde d. Fisches, Bresl. 1866, S. 121; vgl. auch Fig. 15; Bull. 1866, S. 41, 3; Deutsche R. S., S. 268 f. (Das S. 267 abgebildete Fresko gehört nicht hierher, da es eine Darstellung der Hochzeit zu Kana ist.)

aus dem Leben genommen und vor jeder Beziehung auf den Tod bewahrt.

In den letzten Zeiten griechischer Kunst, unter dem Einflusse fremden, römischen Geistes, beginnt die stille Einfachheit der sepulkralen Darstellungen zu schwinden; die Scenen werden überladener, unruhiger, und es kommt zugleich ein neues Verfahren auf, das Leben des Todten darzustellen und in der Erinnerung festzuhalten, die Verwendung mythologischer Sujets. „An die Stelle der Menschen sind jetzt Götter und Heroen getreten. Der Grundgedanke blieb sich aber immer gleich: es sind Handlungen des täglichen Lebens der Alten nur in symbolisch-mythologischen Umhüllungen. Peleus' und Thetis' Liebeskampf finden wir, wo einst schlicht und natürlich sich uns ein liebendes Paar zeigte, Jason's und Medea's Abenteuer schmücken den Sarkophag einer frühverstorbenen Neuvermählten, Meleager's Jagdabenteuer nimmt jetzt die Stelle einfacher Jagdscenen ein, Pelops und Oenomaos als mythische Gründer der olympischen Spiele sind die Vertreter der palästrischen Uebungen [1])."

Ueber diese mythologisch umhüllten individuellen Beziehungen aber führen hinaus Darstellungen, welche, wie diejenigen der Persephone, des Ganymed, des Mars, der sich Rhea Silvia, der Selene, die sich Endymion naht, das Sterben allgemein, gewöhnlich ohne directen Hinweis auf eine bestimmte Einzelperson, als Uebergang in ein Dasein heiterer Götterfreude und -gunst charakterisiren, oder, wie die liebliche Gruppe von Eros und Psyche, das Wiedersehen nach der Trennung symbolisiren, während die beliebten bacchischen Scenen mit Anknüpfung an die Idee des Dionysos Zagreus, des Repräsentanten der im Jahreswechsel sterbenden und erstehenden Natur, das Erblühen neuen Lebens aus dem Tode andeuten. Der Zug der Nereiden, die mit flatternden Gewändern auf phantastischen Seethieren über die Wellen dahinjagen, von Tritonen, Eroten und Delphinen begleitet, umschliesst einen ähnlichen Inhalt wie der bacchische Thiasos. „Es liegt aber auch zugleich etwas

[1]) Pervanoglu, Das Familienmahl auf altgriechischen Grabsteinen, Lpz. 1872, S. 9 f.

Geheimnissvolles im Wasser, besonders im Meere, denn unerforscht sind dessen Tiefen, wie unerforscht geheimnissvoll der Tod ist [1])." Lässt sich nun freilich nicht behaupten, dass sämmtliche mythologischen Darstellungen auf antiken Grabmonumenten eine bestimmte Beziehung auf das Leben, das Sterben und den Zustand nach dem Tode nehmen, oder dass dieselbe immer und überall erkannt worden sei, so fällt damit nicht die übrigens auch allgemein zugestandene These, dass der überwiegenden Zahl dieser mythologisch-sepulkralen Darstellungen die angegebenen Zwecke wirklich zu Grunde liegen.

Wie nun in dem zuerst skizzirten Stadium antiker Sepulkralsitte die griechisch-römische und die christliche Kunst, wie gezeigt wurde, parallel gehen, so lässt sich auch eine direkte Beeinflussung der letztern durch die mythologisch-sepulkralen Darstellungen der Antike an einer Reihe von Beispielen aufzeigen, wobei es für unsere Untersuchung ganz gleichgiltig bleibt, ob die aus nichtchristlichem Kunstkreise recipirten Sujets mechanisch oder als inhaltslose Ornamente übernommen oder mit einem wesentlich neuen Inhalte versehen worden sind oder endlich ihre ursprüngliche Bedeutung beibehalten haben.

Es kommt vielmehr nur darauf an, zu erkennen, ob und in welcher Weise die antike und die christliche Kunst auch auf dieser Fläche sich berühren.

Die auf antiken Grabmonumenten beliebte Gruppe von Eros und Psyche wird auch durch christliche Sarkophagreliefs und Fresken mehrfach repräsentirt, und die Inschrift: AVR · AGAPETILLA || ANCILLA · DEI · QVE DORMIT IN PACE u. s. w., sowie zwei weibliche Oranten erweisen einen in S. Agnese bei Rom gefundenen Sarkophag mit der Darstellung einer bacchischen Scene als christlich.

Wenn sich nun leicht begreift, dass der Geist der christlichen Religion der Aufnahme solcher Darstellungen entgegen war, so hat diese Reaktion nicht hindern können, dass aus

[1]) Pervanoglu a. a. O., S. 12; vgl. O. Müller, Handb. d. Archäol. d. Kunst, 3. Aufl., §. 397 Anm. 2; Petersen in d. Annali dell' Instit. archeol. 1860, S. 357 ff.; Gerhard in d. Beschreib. d. Stadt Rom v. Bunsen u. Platner, Bd. I, S. 319 ff.; Stephani, Der ausruhende Herakles, Petersb. 1854, S. 42 f.

dem bacchischen Bilderkreise wenigstens vereinzelte, aus einem grössern Zusammenhang gerissene Elemente in den christlichen Bildercyklus hinüberflossen, so der Panther, allein oder einen Eros tragend, der Ziegenbock, der Thyrsos, die Masken und die Handpauke [1]).

Besonders charakteristisch sind aber die Figuren, welche der Nereidencyklus an den altchristlichen Bilderkreis abgegeben hat. Nicht nur der Delphin und das Seepferdchen, zuweilen mit dem Haupte des (bacchischen) Steinbocks finden sich häufig auf christlichen Monumenten, sondern zwei Sarkophage, der eine in Leyden, der andere in Arles, zeigen blasende Tritonen, und ein dritter, erst kürzlich an der Via Latina vor Rom (Roma vecchia) entdeckter ist mit Eroten, die auf Seepferdchen, darunter zwei mit Pantherköpfen, reiten, verziert [2]). Auch der Fisch der Jona-Scenen gehört hieher [3]), wie auch das Haupt des Oceanus in einem Kubikulum von S. Callisto (de Rossi, R. S. t. II, tav. 27). Wenn ferner ein im Jahre 1844 in Arles aufgefundener Sarkophag ursprünglich christlich ist, wie Le Blant wohl mit Recht annimmt [4]), so hätten wir sogar auf einem christlichen Monumente die beiden Dioskuren, die Repräsentanten

[1]) V. Schultze, Die Kat. v. S. Gennaro, Jena 1877, tav. IV, V, vgl. S. 36; Garrucci, tav. 97; 98; 306, 2; Bottari t. 99; 101; 120; 174; de Rossi, R. S. III, tav. 14.

[2]) Bottari, t. 67, 91; de Rossi, R. S. I, tav. 9; 30, 3, 7; 31, 1; II, tav. 43, 53; 45, 10; Schultze, a. a. O. Taf. IV, V; Garr. a. a. O., tav. 97, 98; de Rossi, Inscript. christ., t. I, S. 72 n. 118; Fabretti, Inscript., S. 587; Oudendorp, Brevis vet. monum. a Papenbroek. legat, descript, S. 31 n. 35; Millin, Voyage dans le midi de la France, t. III pl. 67, 2 (Es herrscht neuerdings das Streben vor, die Delphin-Darstellungen mit dem ΙΧΘΥC in Verbindung zu bringen, wogegen die treffende Bemerkung Piper's a. a. O., I, S. 223); Bull. crist. 1876, tav. XII, vgl. S. 32 ff. Auf einem afrikanischen, jedoch nicht sepulkralen Monumente (Bull. crist. 1876, S. 88) findet sich eine auf einem Seepferdchen reitende Nereide mit christlichen Emblemen unmittelbar verbunden.

[3]) Vgl. Clarac, Musée de Sculpture, t. III, pl. 208 n. 195; pl. 224 n. 82, 83; pl. 206 n. 194; pl. 207 n. 198. S. S. 76.

[4]) Gazette archéol. 1878, pl. I. (vgl. S. 1 ff.): Auf der durch Säulen getheilten Langseite links und rechts am Ende einer der beiden Dioskuren, in den beiden Mittelfeldern links die Desponsatio des Verstorbenen, rechts der Abschied von der Gattin. An den beiden Schmalseiten specifisch christliche Reliefs.

von Tag und Nacht, von Leben und Tod, und was besonders beachtenswerth ist (s. S. 14) mit den Porträtzügen des Verstorbenen. Auch Sirenen, deren sepulkrale Bedeutung auf antiken Monumenten gesichert ist, finden wir auf christlichen Sarkophagen [1]).

Schliesslich sei noch erwähnt, dass auf christlichen Monumenten ebenfalls das Medusenhaupt [2]), das Symbol des Todesschreckens, und Genien mit gesenkter Fackel begegnen [3]).

Kann somit eine Einwirkung sepulkral-mythologischer Darstellungen auf den altchristlichen Bilderkreis nicht in Zweifel gesetzt werden, so liegt auf der andern Seite ebenso klar, dass dieser Einfluss nur partiell wirksam werden konnte, da das Ganze, welchem die recipirten Theile entstammen, dem Geiste und dem Idealzwecke der christlichen Kunst direkt entgegenlief. Wenn aber diese letztere da, wo es sich um Darstellungen des realen Lebens auf Grabmonumenten handelt, die Antike nachahmt und ferner durch Herübernahme von Gruppen und einzelnen Stücken mythologisch-sepulkralen Inhaltes aus der griechisch-römischen Kunst ihre Vorliebe für und ihr Streben nach solchen Sujets deutlich genug dokumentirt, so liegt der Schluss nahe, dass, wie die antike Kunst aus dem Mythenschatze des Alterthums, so die christliche aus der heiligen Geschichte den Stoff entnommen habe, um bestimmte Vorstellungen von Tod und Auferstehen oder bestimmte Beziehungen auf den Todten in einem der Antike parallelen Verfahren bildlich auszudrücken, dass also die Scenen der heiligen Geschichte, welche in der altchristlichen Kunst zur Verwendung gekommen sind, aus ebensolcher Ueberlegung hervorgegangen sind, d. h. einen sepulkral-symbolischen Inhalt haben. Dieser Schluss, welcher durch das Verhältniss der christlichen

---

[1]) De Rossi, R. S. I, tav. 30, 5 (jetzt im Lateran-Museum). Ein anderer Sarkophag mit ähnlicher Darstellung in der Kallist-Katakombe. Beide Monumente stammen sehr wahrscheinlich aus heidnischen Magazinen, aber worauf es hier ankommt, ist, dass dieselben von Christen ausgewählt und benutzt wurden.

[2]) Bott., t. 91; Sarkophag in Villa Ludovisi. Fig. 20.

[3]) Garr., t. 296, 2; 297, 1, 2; 299, 2. — Auf einer antiken Lampe (bei Bartoli, Lucerne antiche, p. II, tav. 8) erscheinen sie zu den Füssen des Pluto.

zu der antiken sepulkralen Kunst, wie sich dasselbe uns dargestellt hat, gefordert wird, erhält eine definitive Bestätigung durch folgende Erwägungen.

Die biblischen Scenen erscheinen in unmittelbarer Verbindung sowohl mit Darstellungen der Todten oder mit solchen Symbolen, deren sepulkraler Charakter keinem Zweifel unterliegen kann (Pfau, Maske, vier Jahreszeiten, Granatapfel u. s. w.) [1]. Dieser äussern einheitlichen Zusammenordnung muss aber eine Einheit des Inhaltes entsprochen haben, da dieselbe, insofern sie allgemein durchgeführt und nach einem gewissen Schema hergestellt erscheint, als Produkt des Zufalls oder gedankenloser Willkür nicht begriffen werden kann. In gleicher Weise trifft man in römischen Grabkammern mythologische Scenen mit Darstellungen des realen Lebens, sowie mit einzelnen Sepulkral-Symbolen zusammengeordnet [2].

Noch deutlicher aber tritt die Congruenz der antik-römischen und der christlichen sepulkralen Kunst in der eigenthümlichen Sitte hervor, in den mythologischen, beziehungsweise biblischen Scenen die Verstorbenen, für welche die einzelne Darstellung bestimmt ist, im Gewande der durch die heilige Geschichte gegebenen Personen vorzuführen. Wie dort z. B. Meleager, Selene, Ariadne, Adonis, Endymion die Züge des oder der Verstorbenen tragen [3], so findet sich in der christlichen Kunst der in der Arche stehende Noah durch ein Weib oder durch einen Jüngling oder durch einen Knaben, welche eben die Todten sind, ersetzt [4], und erscheint

---

[1]) Vgl. Bott. t. 127: Todtenmahl, Jona-Scenen, Guter Hirt (ähnlich Garr., tav. 56, 6). — Garr., tav. 65, 2: Adam und Eva, Guter Hirt, Daniel, Todtenmahl, Orans. — Garr., t. 69, 2: Lazarus, Orans, drei Männer im feurigen Ofen, Daniel, Orans. — Garr., t. 73, 2: Vermehrung der Brode, Huldigung der Magier, eine aus drei Personen bestehende christliche Familie (Oranten), Noah. — Bott., t. 115; 125; Garr., t. 64, 2; Schultze, Taf. V.

[2]) Bartoli, Gli antichi sepolcri, Roma 1697 tav. 20; Bellori, Le pitture antiche del sepolcro dei Nasoni, Roma 1680, tav. 21, und sonst z. B. in den Gräbern vor der Porta Latina bei Rom.

[3]) O. Jahn, Archäol. Beiträge, S. 298, Anm. 131; Gazette archéol. 1878, S. 3 ff.

[4]) Sarkophag im Lateranmus. unter Pil. XV: Neben der Arche nochmals die Verstorbene als Orans und der Name IVLIANE (nach d. deutsch. R. S.,

die Figur des Jona zuweilen zu einem erwachsenen oder halberwachsenen Knaben reducirt. Eine gleiche Beobachtung lässt sich an den Lazarus- und Daniel-Darstellungen machen [1]). Dadurch aber werden diejenigen biblischen Scenen jedenfalls, in welchen diese Eigenthümlichkeiten entgegentreten, als Trägerinnen sepulkral-symbolischer Gedanken und Zwecke erwiesen.

Diese auf Grund und aus Beobachtung der Monumente gezogenen Schlussfolgerungen werden weiterhin durch eine Reihe von Zeugnissen der altkirchlichen Literatur bestätigt und sicher gestellt.

Der Glaube an die Auferstehung des Fleisches, in der alten Kirche ein Fundamentalartikel [2]) und ein Hauptkontroverspunkt zwischen dieser und dem Heidenthume, aus welchen beiden Thatsachen sich die reiche Literatur über dieses Dogma erklärt, wurde in erster Linie durch den Nachweis begründet, dass Gott sowohl die Macht als auch den Willen habe, die Todten aufzuerwecken (vgl. auch Phil. 3, 21; I. Corinth. 15, 57). In Beziehung auf jene berufen sich die Apologeten, ausser auf die allgemeinen Allmachtsthaten Gottes in der Natur, durchgängig auf die biblischen Wunder, besonders auf die von Gott durch Christum gewirkten. Zu einem doppelten Zwecke offenbarte nach Justin d. M. Christus seine Wundermacht: um die alttestamentlichen Weissagungen zu erfüllen, und um den Gläubigen eine Garantie ihrer zukünftigen Auferstehung zu geben [3]). Vorzüglich die Heilung körperlicher Gebrechen wird von

S. 279, findet sich diese Umsetzung auch sonst; mir ist nur dieses eine Beispiel bekannt); Bott., t. 65; 123 (vielleicht ein junges Mädchen); 171 172; Maffei, Museum Veron., S. 279, 1; Allegranza, Monum. crist. d. Milano, tav. 5; Garrucci, t. III, tav. 302, 1. Andere zweifelhafte Fälle lasse ich unerwähnt.

[1]) Bull. crist. 1866 S. 46, 3 u. 4; de Rossi, R. S., t. II, tav. 20; 14; Bott., t. 116; 127; Gori, Inscript. antiquae, t. III, tab. 8, 2; Garrucci tav. 67, 2; Revue de l'art chrét. 1875, pl. S. 137.

[2]) Just. M. Dial. c. Tryph. c. 80 (S. 280 ed. Otto, Jenae 1848): „Ἐγὼ δὲ καὶ εἴ τινές εἰσιν ὀρθογνώμονες κατὰ πάντα Χριστιανοὶ καὶ σαρκὸς ἀνάστασιν γενήσεσθαι ἐπιστάμεθα."

[3]) Just. M., De resurr. fragm. n. 4 (S. 221 ed. Otto): „Οὐ γὰρ εἶδον (scl. adversarii) ἐπὶ τῆς γῆς τυφλοὺς ἀναβλέποντας, χωλοὺς περιπατοῦντας τῷ

ihm von diesem Gesichtspunkte aus beurtheilt[1]). Genau mit derselben Zweckbestimmung als Hinweis und Bürgschaft der Auferstehung erscheinen die Heilungswunder bei Irenäus: „Quam enim causam habebat (scl. Christus) carnis membra curare et restituere in pristinum characterem, si non habebant salvari, quae ab illo curata fuerant? Si enim temporalis erat ab eo utilitas, nihil grande praestitit his, qui ab eo curati sunt . . . . Qui curationem confert, hic et vitam, et qui vitam, hic et incorruptelam circumdat plasmati suo" (V, 12, 5, vol. II, S. 354 ed. Harvey). Ebenso wird die Auferweckung der Tochter des Jairus, des Sohnes der Witwe und des Lazarus als in der Absicht vollzogen vorgestellt „ut ejus (scl. Christi) de resurrectione quoque credatur sermo" (V, 13, 1, vol. II, S. 355 a. a. O.). Dieselbe Werthschätzung der Wunder Jesu, besonders der Auferstehungswunder, findet sich bei Tertullian, Cyrill von Jerusalem, Chrysostomus Epiphanius, Ambrosius, Augustin[2]) und

ἐκείνου λόγῳ; Ἃ πάντα ἐποίησεν ὁ σωτὴρ, πρῶτον μὲν ἵνα πληρωθῇ τὸ ῥηθὲν διὰ τῶν προφητῶν περὶ αὐτοῦ . . ., ἔτι δὲ καὶ εἰς πίστιν, ὅτι ἐν τῇ ἀναστάσει ἡ σάρξ ὁλόκληρος ἀναστήσεται. Εἰ γὰρ ἐπὶ τῆς γῆς τὰς ἀσθενείας τῆς σαρκὸς ἰάσατο καὶ ὁλόκληρον ἐποίησε τὸ σῶμα, πολλῷ μᾶλλον ἐν τῇ ἀναστάσει τοῦτο ποιήσει, ὥστε καὶ ἀκέραιον καὶ ὁλόκληρον ἀναστῆναι τὴν σάρκα."

[1]) Just. M., Dial. c. Tryph. c. 69 (S. 241): „. . . Χριστὸς ὃς καὶ ἐν τῷ γένει ὑμῶν πέφανται καὶ τοὺς ἐκ γενετῆς καὶ κατὰ τὴν σάρκα πηροὺς καὶ κωφοὺς καὶ χωλοὺς ἰάσατο. τὸν μὲν ἅλλεσθαι, τὸν δὲ καὶ ἀκούειν, τὸν δὲ καὶ ὁρᾶν τῷ λόγῳ αὐτῷ ποιήσας· καὶ νεκροὺς δὲ ἀναστήσας καὶ ζῆν ποιήσας . . . Αὐτὸς δὲ καὶ ταῦτα ἐποίει πείθων καὶ τοὺς ἐπ'αὐτὸν πιστεύειν μέλλοντας, ὅτι κ'ἂν τις, ἐν λώβῃ τινὶ σώματος ὑπάρχων, φύλαξ τῶν παραδεδομένων ὑπ'αὐτοῦ διδαγμάτων ὑπάρξῃ, ὁλόκληρον αὐτὸν ἐν τῇ δευτέρᾳ αὐτοῦ παρουσίᾳ μετὰ τοῦ καὶ ἀθάνατον καὶ ἄφθαρτον καὶ ἀλύπητον ποιῆσαι ἀναστήσει. — De resurr. fragm. n. 9 (S. 239): Εἰ εἰς μηδὲν ἔχρῃζε τῆς σαρκὸς, τί καὶ ἐθεράπευσεν αὐτήν; καὶ τὸ πάντων ἰσχυρότερον, νεκροὺς ἀνέστησε. Τίνος ἕνεκεν; Οὐχ ἵνα δείξῃ τὴν ἀνάστασιν, οἵα μέλλει γίνεσθαι;"

[2]) Tert., De resurr. carnis c. 38: „Post dicta Domini facta etiam ejus quid sapere credamus de capulis, de sepulcris mortuos resuscitantis? Cui rei istud? Si ad simplicem ostentationem potestatis aut ad praesentem gratiam redanimationis, non adeo magnum illi denuo morituros suscitari. Enimvero si ad fidem potius sequestrandam futurae resurrectionis, ergo et illa corporalis praescribitur de documenti sui forma . . . Atque adeo secundum nostram veri aestimationem exempla illa mortuorum a Dominō suscitatorum commendabant quidem et carnis et animae resurrectionem, ne cui substantiae

sonst, ein Beweis, dass diese Argumentation der gesammten alten Kirche geläufig war. Aber auch die alttestamentlichen Wunder werden unter eine gleiche Werthschätzung gestellt [1]). Das Quellwunder des Mose, die Himmelfahrt des Elia, die Ezechiel-Vision von den Todtengebeinen, die Errettung der drei Ebräer aus dem feurigen Ofen, des Daniel aus der Löwengrube, des Jona aus dem Bauche des Fisches werden in diesem Sinne als Beweismittel und Garantien künftiger Auferstehung von Irenäus, Tertullian, Cyrill von Jerusalem, Chrysostomus, Ambrosius, Hieronymus, Augustin u. A. angeführt [2]). Diese sämmtlichen Wunder sind der altchristlichen Kunst Darstellungsmotive geworden. Vor Allem werthvoll aber ist für unsere Untersuchung ein Zeugniss im fünften Buche der apostolischen Constitutionen, welches bekanntlich noch dem dritten Jahrhundert angehört: „ὁ καὶ Λάζαρον ἀναστήσας τετραήμερον καὶ τὴν θυγατέρα Ἰαείρου καὶ τὸν υἱὸν τῆς χήρας καὶ ἑαυτὸν προστάγματι τοῦ πατρὸς διὰ τριῶν ἡμερῶν ἀνεγείρας, ὁ ἀρραβὼν τῆς ἀναστάσεως ἡμῶν, ὁ τὸν Ἰωνᾶν διὰ τριῶν ἡμερῶν ζῶντα καὶ ἀπαθῆ ἐξαγαγὼν ἐκ τῆς κοιλίας τοῦ κήτους καὶ τοὺς τρεῖς παῖδας ἐκ καμίνου βαβυλωνίας καὶ τὸν Δανιὴλ ἐκ στόματος λεόντων, οὐκ ἀπορήσει δυνάμεως καὶ ἡμᾶς ἀνεγεῖραι. — Ὁ τὸν παραλυτικὸν σῶον ἀνεγείρας καὶ τὸν ἐξηραμένην ἔχοντα τὴν χεῖρα ἰασάμενος καὶ τὸ λεῖπον μέρος ἐν τῷ ἐκ γενετῆς πηρῷ ἐκ γῆς καὶ σιέλου ἀποδοὺς, ὁ αὐτὸς καὶ ἡμᾶς ἀνεγερεῖ· ὁ ἐκ πέντε ἄρτων καὶ δύο ἰχθύων πεντακισχιλίους κορέσας καὶ περισσεύσας δώδεκα κοφίνους καὶ ἐξ ὕδατος οἶνον μεταποιήσας καὶ ἐκ στόματος ἰχθύος στατῆρα δι'ἐμοῦ Πέτρου τοῖς ἀπαι-

negaretur hoc donum." — Cyrill. v. Jer. Catech. XVIII de carnis resurr. n. 16 (S. 1035 ed. Migne). — Chrysost., In princip. Act. (tom. III, p. 1, S. 106 f. ed. Migne); In Acta apost. hom. 1 n. 4 (t. IX, S. 18 f.) — Epiphanius, Ancorat. c. 96 (t. II, S. 98 ed. Colon. 1682): ὁ γὰρ θεὸς ἐξ ἀναστάσεως νεκρῶν τῷ πατρὶ τὸν παῖδα παραδιδοὺς ζῶντα ἐλπίδα ἐκήρυσσεν· vgl. c. 102 (a. a. O., S. 103). — Ambros., De fide resurr. c. 77—84 (vol. I, S. 1154 f. opp. ed. Maur. Par. 1690). — Augustin., Tractat. XLIX in Evang. Joh. c. 10 (t. III, S. 449 f. ed. Bened.); de Trinitate lib. IV, c. 3 u. s. ö.

[1]) Chrysost., Exposit. in Psalm. CXVII (t. V, S. 234): „καὶ πρὸ τῆς Καινῆς ἐν τοῖς παραδόξοις κινδύνοις τῆς ἀναστάσεως τὴν εἰκόνα προδιαγράφων (scl. ὁ Κύριος) . . ."

[2]) Irenaeus, V, 5, 1 (S. 330); V, 5, 2 (S. 332); V, 15, 1 (S. 363 f.). — Tert., De resurr. c. 29; 32; adv. Marcion. V, c. 10. — Cyrill. v. Jer. Catech. XIV de resurr. n. 17 (S. 846 f.). — Chrysost. a. a. O. — Ambros. a. a. O. c. 74. — Hieron. in Sacharj. II, 9. — Augustin., Sex quaest. c. pag., quaest. VI, 31, 32 (t. II, S. 216 f. ed. Bened.).

τοῦσι κῆνσον ἀποστείλας, ὁ αὐτὸς καὶ τοὺς νεκροὺς ἀνεγερεῖ" (lib. V, 7, S. 133; 137 f. ed. Lagarde). In der Reihe der hier aufgeführten Wunder haben nur zwei (Auferstehung Christi, Heilung der verdorrten Hand) in dem altchristlichen Bilderkreise Aufnahme nicht gefunden. Andererseits ist in der Aufzählung der Constitutionen keine der beliebteren Darstellungen unerwähnt geblieben. Es liegt also offenbar hier wie dort dieselbe eigenthümliche Zweckschätzung der Wunder vor, und die Kunst hat nur den Gedanken Ausdruck verliehen, welche bereits Besitz des christlichen volksthümlichen Glaubensbewusstseins waren. Denn wenn sowohl nach Aussen wie nach Innen die Wunderthaten Gottes und Christi der Kirche als zuverlässige Garantien und Zeugnisse ihres Auferstehungsglaubens galten, und sie demgemäss darauf bedacht sein musste, dieselben ausserkirchlichen Meinungen gegenüber als Waffen und der innerkirchlichen Ueberzeugung gegenüber als Bürgschaften geltend zu machen, so ist klar, dass diese Gedankenwelt in der Gemeinde heimisch und dem Einzelnen vertraut werden musste. Die Möglichkeit also, dass die Kunst, welche nicht eine kirchliche Institution, sondern die unmittelbare Schöpfung des christlichen Volksgeistes ist, jene Ideen aufnehme und zur Darstellung bringe, lag jedenfalls vor. Wenn derselben nun die Aufgabe gestellt wurde, Begräbnissstätten, in welchen die Gedanken allein dem Todten, dem Tode und der Auferstehungshoffnung gelten, und bei allen Völkern gegolten haben, auszuschmücken, so konnte diese Aufgabe nur so gelöst werden, dass diejenigen Stücke der heiligen Geschichte, welche die Gemeinde als Typen der Wiedererweckung aus dem Tode zu fassen gewohnt war, als Motive verwendet wurden. Daraus erklärt sich, dass der vorkonstantinische Bilderkreis fast ausschliesslich aus Wunderdarstellungen sich zusammensetzt, und dass unter diesen diejenigen überwiegen, welche sich auch in der kirchlichen Literatur zu dem oben bezeichneten Zwecke ausgewählt finden: die Auferweckung des Lazarus, Daniel in der Löwengrube und die Jona-Scenen. Wie ferner in der kirchlichen Literatur aus der Gesammtheit der als Auferstehungsargumente gefassten göttlichen Wunderthaten eine bestimmte Anzahl ausgewählt und mit Vorliebe benutzt erscheint (vgl. die

angeführten Stellen), so hat auch die Kunst darauf verzichtet, den Cyklus alt- und neutestamentlicher Wunder vollständig auszuschöpfen, sondern nur eine bestimmte Zahl derselben recipirt, und zwar, in fast vollständiger Uebereinstimmung mit dem Verfahren der altkirchlichen Schriftsteller und offenbar von derselben Ueberlegung aus, solche mit Vorliebe, die durch ihren individuell geschichtlichen Verlauf den erstrebten Gedanken in besonders anschaulicher und wirksamer Weise auszuprägen geeignet sind, wie die Auferweckungswunder, Daniel in der Löwengrube, Jona u. a. m.[1])

Neben diesen Darstellungen biblischer Wunder besitzt die altchristliche Kunst eine Anzahl von Sujets, wie das Opfer Kain's und Abel's, das Empfangen des Dekalogs seitens des Mose u. s. w., die nicht unter diese Rubrik fallen und deren sepulkral-symbolischer Charakter nicht immer mit Sicherheit zu erweisen ist. Mehrere derselben, wie die heilige Familie, Susanna, die Tribunals-Scene in S. Callisto, lassen sich nur als rein historische Stücke begreifen. Sie sind äusserst selten in vorkonstantinischer Zeit und erst durch die Sarkophagskulptur, welche den symbolischen Cyklus der älteren Kunst allseitig zersprengt hat, auf eine grössere Zahl gebracht worden, und zwar vielfach in der Weise, dass die älteren symbolischen Darstellungen zum Ausgangspunkt weiterer Scenen, die mit jenen sachlich oder chronologisch zusammenhängen, gemacht wurden. So erwuchs z. B. aus dem „Quellwunder" der demselben vorhergehende „Aufruhr gegen Mose" und aus der Gruppe „Adam und Eva" die „Vertreibung aus dem Paradiese" und das „Opfer Kain's und Abel's".

Noch mehr erscheinen die Darstellungen der Goldgläser, deren Fabrikation diejenige der Sarkophage bis in die zweite

[1]) Die Genesis des altchristlichen symbolischen Bilderkreises würde uns noch weit verständlicher sein, wenn aus den ersten Jahrhunderten der Kirche eine grössere homiletische Literatur auf uns gekommen wäre. Denn dass die Künstler ihren Stoff vorwiegend durch die Predigt erhielten, kann nicht zweifelhaft sein. Die Bedeutung der Predigt für die Ausbildung des frühmittelalterlichen Bilderkreises hat kürzlich Prof. Springer (Ueber die Quellen d. Kunstdarst. im Mittelalter; in d. Berichten d. phil.-hist. Klasse d. königl. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. v. 23. April 1879) in interessanter Weise beleuchtet.

Hälfte des fünften Jahrhunderts begleitet, von dem älteren symbolischen Cyklus losgelöst. Denn während die Sarkophage noch direkt sepulkralen Zwecken dienen, hat eine cömeteriale Verwendung der Goldgläser zwar stattgefunden, aber weder allgemein, noch so, dass die ursprüngliche Bestimmung derselben in dieser Richtung sich bewegte. Vielmehr erscheinen die dem älteren sepulkral-symbolischen Cyklus entstammenden Theile nur als unverstandene Erbstücke, wie u. A. aus der planlosen Zerstückelung einzelner Scenen erhellt.

Das Aufkommen historischer Stücke innerhalb des sepulkral-symbolischen Ganzen hat ohne Zweifel seinen Grund darin, dass die altchristliche Kunstthätigkeit vor Konstantin d. G. in den sepulkral-symbolischen Darstellungen der Cömeterien sich fast erschöpfte, und daher der Versuch, diesen Kreis durch Einfügung historischer Stücke zu durchbrechen, nothwendigerweise auf demselben Gebiet Statt haben musste, wenn auch damit in das feste Schema ein fremdes Element getragen wurde.

Klarer liegt in den meisten Fällen die Bedeutung der Sach- und Thiersymbole (Palme, Anker, Oelzweig, Phönix, Pfau u. s. w.), insofern dieselben fast ausnahmslos der antiken Kunst entnommen sind und ihren ursprünglichen Inhalt gar nicht aufgegeben oder nur unwesentlich geändert haben. Ebenso bietet die Interpretation der in der altchristlichen Kunst recipirten sepulkral-mythologischen Elemente und Gruppen (Odysseus und die Sirenen, Eros und Psyche, Figuren des bacchischen Thiasos u. s. w.) im Allgemeinen keine Schwierigkeit. Das seit Bosio-Severano bei den Auslegern beliebte Verfahren, diesen Darstellungen einen christlichen Inhalt zu imputiren, z. B. die Darstellung des an den Sirenen vorbeifahrenden Odysseus als ein Bild des für die Versuchungen der Welt unzugänglichen Christen zu fassen, übersieht, dass diese Symbole Trümmerstücke eines andersartigen Ganzen sind und nur im Zusammenhang mit diesem verständlich gemacht werden können.

Wenn nicht in Abrede gestellt werden kann, dass der sepulkral-symbolische altchristliche Bildercyklus im Laufe der Zeit, besonders vom vierten Jahrhundert ab, sich mit Elementen versetzt hat, die dem ursprünglichen Ganzen inhaltlich fern

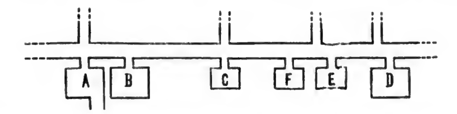
stehen, und wenn eine Reihe von Sujets uns ihre Bedeutung noch nicht erschlossen hat, so bleibt dadurch das Ergebniss, zu welchem die Untersuchung geführt hat und welches in den folgenden Aufsätzen den leitenden Grundgedanken bildet, unberührt: die vielstimmige Sprache dieser Monumente tönt in dem Worte zusammen, mit welchem die Schrift Tertullian's, De resurrectione carnis, beginnt: „Fiducia Christianorum resurrectio mortuorum."

II.

DIE FRESKEN DER SAKRAMENTSKAPELLEN IN S. CALLISTO.

Die erste Area der eigentlichen Kallist-Katakombe hat, wie Michele de Rossi im Einzelnen und überzeugend nachweist [1]), ihren Anfang von zwei fast parallel laufenden Galerien aus genommen, welche die Langseite des zum Begräbnissplatz bestimmten Ackerstückes in der Richtung von Ost nach West begleiten.

Die längs der Verbindungsstrasse zwischen der Via Appia und der Via Ardeatina (bei de Rossi Via Appio-Ardeatina) hinstreichende Galerie wird an ihrer rechten, d. h. nördlichen Seitenwand sechsmal durch die Eingänge kleiner Kubikula durchbrochen, die, an Ausdehnung nur wenig von einander unterschieden [2]), fast mit ihrem ganzen Flächenraume in dem Areal der genannten Strasse liegen, in folgender Anordnung:



Das chronologische Verhältniss dieser sechs Grabkammern, für welche Marchi den nicht unpassenden Namen „Sakraments-

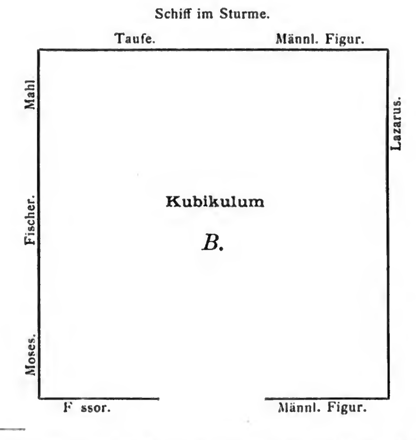
[1]) De Rossi, Roma sotterranea, Bd. II, Anhang, S. 20 ff.

[2]) Kubik. *B* misst 2·7 Meter Tiefe, 2·8 Meter Breite und 2·45 Meter Höhe. Da die Masse der übrigen Kammern nur unbedeutend von einander abweichen, so unterlasse ich es, dieselben besonders anzugeben.

kapellen" aufgebracht hat, zu einander konnte durch architektonische Untersuchungen genau bestimmt werden. Darnach sind die drei am weitesten östlich liegenden Kubikula (*A*, *B*, *C*) als der ersten Ausgrabungsperiode angehörig anzusehen; die übrigen folgen sich in der Reihe von West nach Ost [1]).

Kein einziges dieser sechs Kubikula, die sämmtlich mit Fresken dekorirt waren, hat die ursprüngliche Malerei intakt bewahrt. In *A* sind nur einige Demarkationslinien übrig geblieben, so dass dieses Kubikulum in nachfolgender Darstellung ganz unberücksichtigt bleiben wird; in *F* ist ausser dem Deckengemälde Unbedeutendes erhalten. In den übrigen Räumen dagegen fehlen nur vereinzelte Stücke, die indess eine für die Auffassung des Ganzen entscheidende Bedeutung nicht besessen zu haben scheinen.

Die Untersuchung dieses Bilderkomplexes hat, im Gegensatz zu dem Verfahren de Rossi's, dessen Interpretation mit *C* beginnt, von dem Kubikulum *B* auszugehen, weil dieses chronologisch unmittelbar an *A* anschliesst und, wie weiter unten zu zeigen ist, von *C*, *F*, *E*, *D* vorausgesetzt wird.

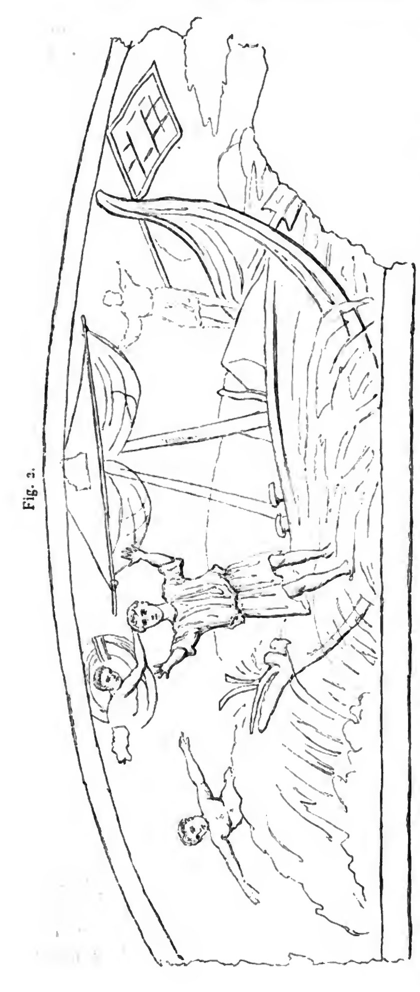


[1]) Mich. de Rossi a. a. O., S. 36—40; vgl. S. 244 ff. des Hauptheiles.

Die links von dem Eintretenden liegende Seitenwand weist, neben zwei Ornamentstücken, drei äusserlich kaum von einander geschiedene figürliche Darstellungen auf: Moses, einen Fischer und ein Mahl (Fig. 1). Der Prophet ist als junger Mann gefasst und mit kurzer Tunika bekleidet; seine Rechte führt einen dünnen Stab, mit welchem er den Felsen berührt und einen reichen Wasserquell hervorruft. Sein Gesicht wendet sich halb nach rechts dem Beschauer entgegen, der linke Arm ist halb ausgestreckt. Daran schliesst sich (ob unmittelbar, lässt sich nicht sehen, da ein Stück der Wandbekleidung ausgebrochen ist) ein auf einen Felsen an Ufersrand sitzender unbärtiger Mann, der auf seinem Haupte einen breiten Hut[1]) (Fragment) trägt und über den Oberschenkel ein kleines Gewandstück geworfen hat; sonst ist er völlig unbekleidet. Mit der Rechten zieht er vermittelst einer Angelschnur einen Fisch aus dem Wasser. Das Mahl, welches das rechts anschliessende, durch eine Demarkationslinie scharf abgesonderte Feld zeigt, wird von sieben männlichen jugendlichen Personen gefeiert, die in idealer Nacktheit gebildet sind. Jeder der Gastmahlsgenossen streckt einen Arm nach zwei grossen, auf Schüsseln vorgelegten Fischen aus, während sie — zwei ausgenommen — den anderen


Fig. 1.

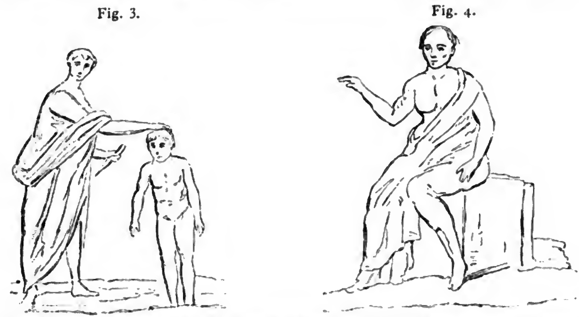
[1]) Vgl. Pitture antiche di Ercolano, Nap. 1760, t. II, S. 277.


Fig. 2.

Arm in lebhaftem Gestus erheben. Vor dem Tische sind die oberen Theile von sieben brodgefüllten Körben erhalten. Die Hinterwand hat als Hauptbild ein Schiff im Sturme (Fig. 2). Das Hintertheil des Fahrzeuges ist auf einen Felsen aufgefahren; es hat sich gehoben, während das Vordertheil von den Wellen überfluthet wird. Von der Mannschaft befinden sich nur noch zwei Personen auf dem Verdecke. Die eine, auf die Handhabung des Steuers verzichtend, breitet die Arme aus, um sich in's Meer zu stürzen und, wie ein Gefährte, der seitwärts bereits mit den Wellen ringt, sich durch Schwimmen zu retten. Eine gleiche Absicht hat offenbar der Jüngling, der, im Vordergrunde stehend, die Hauptfigur des Bildes repräsentirt: er ist ebenfalls

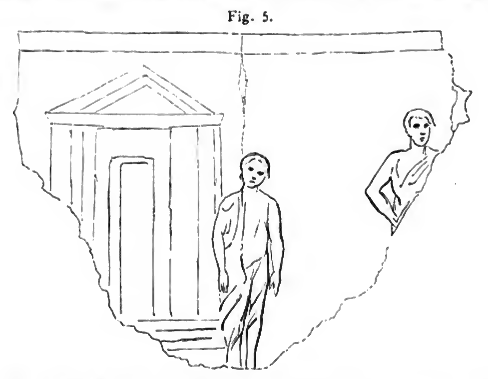
dicht an den Rand des Schiffes herangetreten und schickt sich, die Arme und Augen betend emporhebend, an, sich dem tosenden Meere anzuvertrauen. Ueber ihm in der Höhe erscheint inmitten eines kreisförmigen Gewandstreifens der nackte

Fig. 3. Fig. 4.



Oberkörper eines durch einen Strahlennimbus ausgezeichneten Jünglings, der die rechte Hand schützend auf das Haupt des

Fig. 5.



Betenden legt. Ringsum stürmen die Fluthen. — Auf derselben Wand, doch in tieferer Linie, findet sich ein Taufakt dargestellt (Fig. 3): ein in Toga gekleideter Mann, dessen linke Hand eine Rolle hält, legt die Rechte auf das Haupt eines nackten

Knaben, der bis an die Knie im Wasser steht. — Rechts von dieser, durch zwei Ornamente eingefassten Darstellung sieht man einen auf einem sehr regelmässig gezeichneten Felsstücke sitzenden Mann (Fig. 4), der mit der Rechten einen Redegestus macht. Das Pallium, das er trägt, ist so gefaltet, dass der halbe Oberkörper unbedeckt bleibt.

Fig. 6.



Die rechte Seitenwand des Kubikulums zeigt die Auferweckung des Lazarus (Fig. 5) mit der Eigenthümlichkeit, dass der vor der Grabesthür erscheinende Auferweckte in Gewandung und Ausdruck mädchenhaft gefasst ist. Die fragmentarische Figur mit der nackten Schulter ist Christus. — Die übrigen Bilder[1]) dieser Wandfläche — zwei Arabesken und zwei Delphine — sind blosse Ornamentstücke.

Der Cyklus schliesst mit der Figur eines aufrecht stehenden Mannes (Fig. 6) an der rechten Thürwand, der, wie die Richtung des Armes andeutet, irgend eine Anweisung gibt, und zwar scheint dieselbe an eine auf der entgegengesetzten Thürwand abgebildete Person gerichtet gewesen zu sein, welche de Rossi in dem

Fig. 7.



Fragmente eines mit beiden Händen die Picke schwingenden Fossors (Fig. 7), das am Boden gefunden wurde, mit Recht zu erkennen geglaubt hat.

Die Malereien der Decke (de Rossi, tav. XI; Garrucci, tav. IV, 2) gruppiren sich um das Bild des Guten Hirten, der ein Schaf auf der Schulter trägt und von zwei anderen Schafen begleitet wird. Um ihn herum schliessen sich in kreisförmigen Feldern stilisirte Blumen, Vasen, vier Pfauen und ausserdem drei Gruppen an, die inhaltlich den Fresken der Seitenwände zugehören: über der Hinterwand ein Tisch (Fig. 8, S. 29), dessen drei Füsse in Hufe auslaufen und



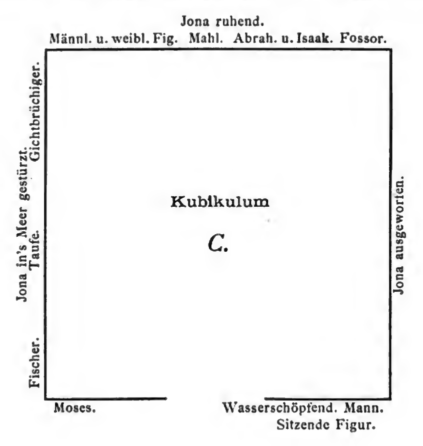
[1]) De Rossi, R. S. II, tav. XV; Garrucci, Stor. dell' arte crist. II, tav. 5.



dessen Platte zwei Brode und einen Fisch trägt; links daneben stehen am Boden vier, rechts drei gefüllte hohe Brodkörbe; über der rechten Thürwand Jona, unter der Laube ruhend (Fig. 9, S. 30); über der linken Seitenwand eben derselbe, wie er von dem See-Ungethüme an das Land geworfen wird.

Was das Kolorit anbetrifft, so sind die Fleischpartien mit röthlich-braunem Tone auf einem lichten Grunde aufgetragen; zur Schattirung ist eine tiefere Tinte desselben Kolorits verwandt; die Umrisse, sowie Mund, Nase und Augen der Figuren sind mit schwarzen Contouren gezogen. Dieselbe Grundfarbe bewahrt fast durchgehends die Gewandung; die Lichter sind mit einem in's Gelbliche oder in's Bläuliche spielenden Weiss aufgesetzt. Für das Wasser, den Himmel, sowie die Bauchseite der Fische ist ein helles Blau zur Anwendung gekommen; eben dasselbe bildet die Grundfarbe des Tisches. Dunkles Grün, mit Hellbraun und Blau gemischt, ercheint als Farbe des Grabhauses, sowie des Steines, auf welchem der Fischer sitzt, und vereinzelt auch sonst. Die Deckenfarben sind blau, braun und gelb. Dieselbe Farbentönung wiederholt sich im Allgemeinen in den Malereien der übrigen Kubikula.

Reicher und besser erhalten sind die Fresken in *C.*



Die Darstellung des Quellwunders (Fig. 10, S. 34) an der linken Thürwand entspricht dem Parallelbilde in *B*; nur ist die Bewegung weniger lebendig und die Schattirung härter. Längs des oberen Saumes der drei Hauptseitenwände folgen sich drei Scenen aus dem Leben des Propheten Jona. Auf der linken Seitenwand (Fig. 11, S. 35) ist der Augenblick dargestellt, wo der Prophet in das Meer gestürzt wird; die Person, welche diese That soeben vollbracht hat, steht dicht hinter dem über den Schiffsrand vornüber Fallenden, während der Schiffsherr, am Steuer sitzend, seiner Befriedigung über das Geschehene durch einen Gestus Ausdruck verleiht. Ihm gegenüber steht auf dem Schiffsvordertheil eine vierte Person, welche die Arme halb erhebt. Von rechts kommt das See-Ungethüm in rascher Bewegung herbeigeschwommen, um den Propheten aufzunehmen. Sämmtliche Personen sind unbekleidet. — An diese Scene schliesst, nicht räumlich, aber chronologisch, die Darstellung der rechten Seitenwand (Fig. 12, S. 36): der Prophet wird von dem Seethiere wieder ausgeworfen, und zwar in der Richtung auf ein thurmartiges, bläuliches, mit Braun schattirtes Gebäude, das mitten im

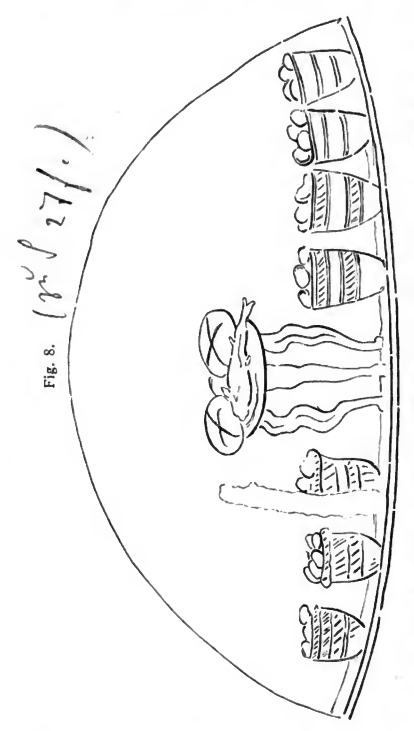
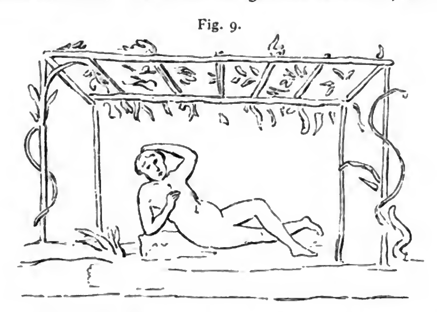


Fig. 8.

Wasser steht und eine Thür hat. — Die Hinterwand endlich (Fig. 13, S. 37) zeigt Jona, auf einem blau getönten Grunde ruhend, die Hand auf das Haupt gesenkt. Parallel dieser Bilderreihe läuft tiefer eine zweite. Sie beginnt auf der linken Seitenwand mit der Darstellung eines Fischers (Fig. 14, S. 38), der einen Fisch aus dem Wasser zieht, wie in *B*. Daran schliesst sich unvermittelt die Darstellung eines Taufaktes, in ähnlicher Anordnung wie in *B*, indessen ist hier der Taufende bis auf ein Schurzfell unbekleidet. Rechts schliesst sich der sein Bett tragende geheilte Gichtbrüchige an, von rechts nach links schreitend, durch eine Linienumrahmung von den übrigen Bildern derselben Wand geschieden. — Als Mittelbild der Hinterwand erscheint die Darstellung eines Mahles, ähnlich wie

Fig. 9.



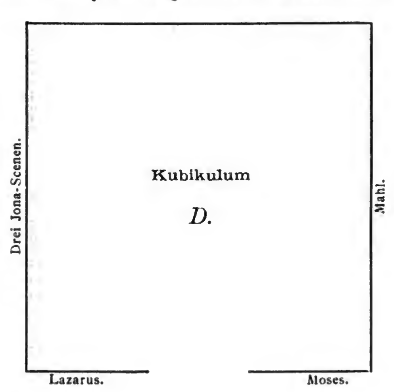
in *B* disponirt; doch ist der Gestus eingeschränkt, und die Gastmahlsgenossen tragen die Tunika und sind auf ein halbkreisförmiges Ruhepolster (Σίγμα ἑπτάκλινον) halb gelagert. Die Körbe — acht — sind vollständig erhalten; die gepolsterte Kline hat eine intensiv blaue Farbe. — Dieser in eine Umrahmung eingeschlossenen Gruppe stehen rechts und links zwei Nebenscenen zur Seite, Abraham und Isaak, die Hände zum Gebet erhebend (rechts), und ein Mann und ein Weib (links) neben einem dreifüssigen Tische, auf welchem ein Fisch und Brodstücke liegen (Fig. 15, S. 39). Weiterhin folgt links und rechts neben dieser Totalgruppe ein Fossor in Tunika und mit Picke (R. S. II, tav. XVII; Garr., tav. VII, 3). — Das Hauptbild der rechten Seitenwand ist ganz zerstört; ausser der eben beschriebenen

Jona-Scene haben sich nur vereinzelte Ornamentspuren erhalten (R. S. a. a. O., tav. d'aggiunta *C*). — Auf der rechten Thürwand ist hoch eine sitzende männliche Figur mit kurzem Barte gemalt (Fig. 16, S. 40), die in einem aufgerollten Papierstreifen liest; etwas tiefer, links, aber in demselben Felde, eine jugendliche männliche Person (Fig. 17, S. 41), welche aus einem überquellenden Brunnen mit einem Eimer Wasser schöpft.

Den Mittelpunkt des Deckengemäldes (R. S., t. XVIII, 1; Garr., t. VI, 1) bildet, wie in *B*, der Gute Hirte; um ihn herum ordnen sich Blumenornamente, vier Pfauen, und weiterhin flatternde Tauben und Blumenvasen. Die vier Ecken werden von vier schwebenden Eroten eingenommen. Wie oben bemerkt, gehören die Kubikula *B* und *C* noch der ersten Ausgrabungsperiode an.



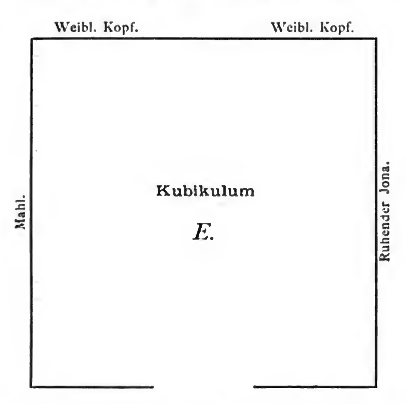
Die Reihe der später hergestellten Grabkammern leitet *D* ein.



Zum zweitenmale begegnet hier an der linken Thürwand die Auferweckung des Lazarus (R. S., t. XIV; Garr., t. IX, 1), von der Darstellung in *B* darin abweichend, dass der Erweckte als Knabe und in seltsamer Position, mit gespreizten Beinen, entworfen ist. In einiger Entfernung von ihm steht rechts Christus und erhebt den rechten Arm gegen ihn, während die Linke den thaumaturgischen Stab führt. Das Grabmal hat, wie



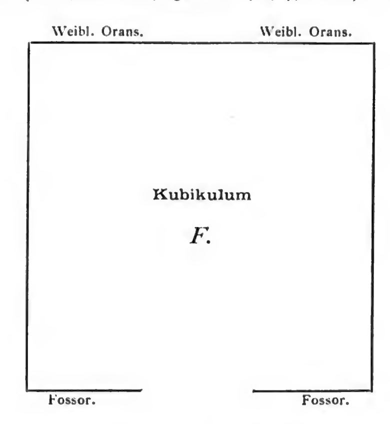
in *B*, die Form einer antiken aedicula. — Ebenso wiederholt die Malerei der linken Seitenwand mit geringen Abweichungen die drei Jona-Scenen (R. S., t. XIV; Garr., t. IX, 2), welche indess, im Unterschiede von *C*, in eine einzige Darstellung zusammengeschoben sind und sich von rechts nach links folgen. Die Darstellung des Mahles (Fig. 18, S. 44) auf der rechten Seitenwand weicht nur darin von dem Parallelbilde in *C* ab, dass auf den Tisch drei Schüsseln (die mittlere fast ganz zerstört) gesetzt sind, und dass die Brodkörbe — es sind zwölf — nicht vor dem Tische, sondern, gleich getheilt, links und rechts neben demselben stehen. — Der Mose schliesslich an der rechten Thürwand (R. S., t. XIV; Garr., t. IX, 4), welcher den Felsen, im Gegensatz zu *B* und *C*, zur Linken hat, nähert sich mehr der Auffassung in *B* als in *C*. — Von den Malereien der Hinterwand und der Decke ist nichts erhalten.



Die anstossende Kammer *E* weist nur noch zwei grössere Darstellungen auf: an der linken Seitenwand wiederum das Mahl (Fig. 19, S. 45), mit Anschluss an *C*, doch mit der Differenz, dass die zwei Fische nebst Brodstücken auf einen Teller gelegt sind, und auf dem Tische ausserdem einzelne Brocken zerstreut liegen. An der rechten Seitenwand ruhender Jona, wie in *C* (R. S., t. XII; Garr., t. VIII, 6). Dazu kommen

noch zwei hübsche jugendliche Köpfe mit blauem Nimbus, von Pflanzengewinden getragen, welche das jetzt zerstörte Hauptbild der Hinterwand begleiteten, und einige andere unbedeutende Ornamente (R. S., Garr. a. a. O.). — Die Decke wurde in späterer Zeit erhöht, und dadurch die Dekoration vollständig zerstört.

Noch ärmer an Malereien ist das letzte in der Reihe dieser Kubikula, *F* (R. S., t. XIII, 2, vgl. XVIII, 3, 4; Garr., t. VIII, 1, 2, 3).



Dasselbe weist ausser dem Deckengemälde mit der Darstellung des Guten Hirten nebst Blumenornamenten und zwei Jona-Scenen (der Prophet von dem Fische ausgeworfen und unter der Laube ruhend) nur die Fragmente zweier weiblicher Oranten auf (Hinterwand) und zwei Fossoren, die mit ihren Picken Felsstücke bearbeiten (Thürwände).

Die zahlreichen Berührungen, welche die Darstellungen der fünf Kubikula aufweisen, die besonderen Eigenthümlichkeiten, die diesen Malereien vor allen übrigen eigen und charakteristisch sind, berechtigen dazu, in ihnen einen eigenartigen Bilderkomplex zu sehen und sie in Beziehung auf und in Vergleich zu einander zu interpretiren. Da sie indessen zeitlich aus einander liegen, so erwächst der Untersuchung als erste Aufgabe, das

chronologische und sachliche Verhältniss der einzelnen Gruppen zu einander zu bestimmen, den Einfluss der einen auf die Bildung der anderen aufzusuchen, und so eine feste Grundlage für die Auffassung und Werthschätzung des Ganzen zu gewinnen, ein Verfahren, das die bisherige Interpretation einzuschlagen unterlassen hat.

Dass die längs der Via Appio-Ardeatina hinlaufende Galerie in der Richtung von Ost nach West angelegt wurde, ist, wie bereits erwähnt, durch architektonische Untersuchungen sicher-

Fig. 10.



gestellt, ebenso, dass *D, E, F* einer späteren Periode angehören als *A, B, C.* In welche Reihenfolge dagegen diese drei letzteren Kubikula zu ordnen sind, lässt sich architektonisch nicht bestimmen, denn die Kammern sind nicht zugleich mit der Galerie entstanden, in welchem Falle die Frage leicht zu entscheiden wäre, sondern von der bereits fertigen Galerie aus eröffnet worden. Aber wenn schon an sich wahrscheinlich ist, dass diese Anlagen nicht von einem willkürlich bestimmten Punkte aus in der Tiefe des Korridors ihren Anfang nahmen,

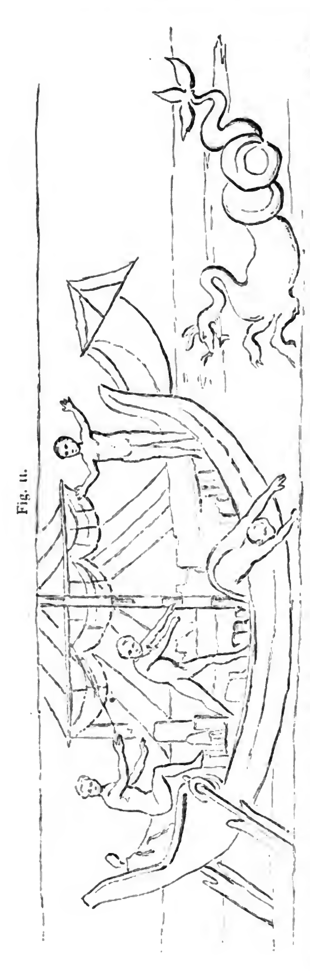


Fig. 11.

sondern von der Nähe des Einganges aus in der Folge *A, B, C* eingerichtet wurden, so wird durch einen Vergleich der Malereien von *B* und *C* das höhere Alter von *B* zweifellos gesetzt, wie andererseits die in Beziehung auf das chronologische Verhältniss von *D, E, F* unter einander und zu *A, B, C* durch die architektonische Untersuchung gewonnenen Resultate durch die archäologische Forschung bestätigt werden.

Die Fresken in *B* zeigen einen guten Stil; die Umrisslinien der Figuren sind leicht gezogen, die Behandlung des Nackten verräth eine geschickte Hand, und die Ausführung des Faltenwurfs, welcher der christlichen Kunst im Allgemeinen misslingt, steht den besseren Leistungen der Antike kaum nach. Das Kolorit hat einen milden Ton, die Schattirungen sind vorsichtig und leicht aufgesetzt, und die einzelnen Figuren zeigen eine energisch heraustretende Individualität. Besonders das Schiff im Sturme mit seiner mächtigen Scenerie und seinen wirkungsvollen Kontrasten ist eine meisterhafte Schöpfung, welcher sich in der altchristlichen Kunst nur wenige gleichwerthige werden zur Seite stellen können.

Eine andere Hand war mit der Dekoration von *C* betraut. Dieser Künstler, dem die Gabe, Neues zu schaffen, nur ärmlich zugetheilt war, stand den Malereien in *B* reflektirend gegenüber. Ihre Vollendung und sein eigenes Unvermögen drängte sie ihm als Vorbilder auf, aber er meistert an ihnen, sei es, um seine eigene Unfreiheit und Ungeschicktheit zu verhüllen, sei es — was indess ferner liegt — weil seine Inferiorität ihn irre leitete. Der leicht gehobene Arm des Mose in *B* liegt in *C* steif am Körper, und die ganze Figur tritt härter gebildet auf. Der Fischer wird von der rechten Seite auf die linke gerückt, erhält eine steife Arm- und Beinstellung und erhebt jetzt den gefangenen Fisch ganz über die Oberfläche des Wassers, Veränderungen, durch welche das Vorbild rein karikirt wird. Aber durch diese Umbildungen schimmert das Original deutlich durch; so ist z. B. das auffallend regelmässig gezeichnete Felsstück aus *B* unverändert herübergenommen. — In *B* schliesst an den Fischer auf derselben Wand das Mahl, und weiter auf der Hinterwand die Taufdarstellung an; in *C* ist diese Reihenfolge umgekehrt: Fischer, Taufe, Mahl; und die beiden letzteren Darstellungen sind in ähnlicher Weise umgebildet wie die Figuren des Mose und des Fischers. Der Taufende, in *B* links neben dem Täuflinge und bekleidet, steht jetzt rechts und ist



Fig. 12.

bis auf ein Schurzfell entkleidet. Andererseits sind die sieben Gastmahlsgenossen mit Gewandung versehen. Man sieht, der Künstler hat genau überlegend seine Veränderungen angebracht. Auch auf das „Schiff im Sturme" hat er sein systematisches Verfahren angewandt, und zwar so, dass er dasselbe in eine ganz andere Scene übersetzt: es wird bei ihm zu dem Schiffe, aus welchem Jona in das Meer gestürzt wird. Das Fahrzeug bewahrt durchaus seine äussere Ausstattung, nur ein Segel ist hinzugefügt, und das Banner hat eine andere Form erhalten. Ebenso erscheint im Widerspruch mit dem Schrifttexte, aber in bewusster Opposition gegen die Darstellung in *B* das Meer beruhigt. Die betende Gestalt auf dem Schiffsvordertheile erweist sich als eine unbedachte Nachahmung von *B*, die hier keinen Sinn hat. Ebenso entsprechen sich die sitzenden Figuren in *B* und *C*. Wahrscheinlich stellte auch das jetzt zerstörte Hauptbild der rechten Seitenwand von *B* die Auferweckung des Lazarus dar, welche in *B* an derselben Stelle als Pendant des Quellwunders steht.

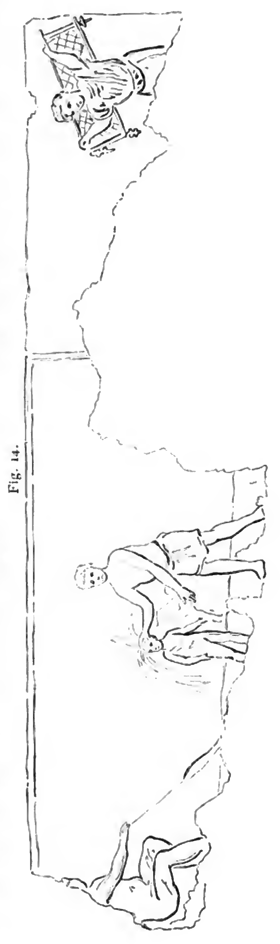
Fig. 13.



Diese Thatsachen setzen klar, dass die Malereien in *C* durch diejenigen in *B* inspirirt und in ihrer Gesammtauffassung bestimmt worden sind; gerade die Abweichungen bezeugen, wie sehr sich der Künstler durch diesen Einfluss befangen fühlte, noch mehr die Unvollkommenheit und Armuth der von ihm selbst zugegebenen Figuren und Scenen, die sich deutlich von den überkommenen Sujets abheben. Ueberhaupt repräsentirt der Bilderkomplex dieses Kubikulums einen entschiedenen Rückschritt von der Vollkommenheit der Malereien in *B*. Die freie Bewegung ist eingeschränkt (Moses, Mahl), die Zeichnung gebunden und zuweilen fehlerhaft, die Schattirung hart, der Ausdruck monoton und unfreundlich. Die Reminiscenzen an *B* klingen wohl noch durch, aber sie sind von der eigenwilligen Hand doch zu sehr zurückgestellt und verdeckt, um den Eindruck des Ganzen umzugestalten; so wie sie sind, wirken sie etwa wie edle Skulpturfragmente, die in gemeines Mauerwerk verbaut sind.

Ein gleiches Verhältniss wie das von *C* zu *B* lässt sich bei *D* gegenüber *B* und *C* beobachten.

Die Jona-Scenen in *B* gehören der Decke an; in *C* rücken sie an den Saum der Wandfläche herunter, in *D* endlich steigen sie bis zu dem Mittelraum der Wandfläche herab. Das Mahl befindet sich in *B* an der linken Seitenwand, in *C* auf der Hinterwand, in *D* ist es noch weiter, bis zur rechten Seitenwand vorgeschoben. Auch das Quellwunder und die Auferweckung des Lazarus erhalten einen Platz, den sie in *B* und *C* nicht haben. Das Schiff in der Jona-Scene in *D* ist eine Komposition aus den parallelen Darstellungen in *B* und *C*; das Mahl dagegen ist allein nach dem Vorbilde in *C* entworfen, aber mit nicht unerheblichen Veränderungen an den Beiwerken. Indess sind die Malereien in *D* von denjenigen in *C* stilistisch kaum unterschieden, so dass die Anfänge dieser beiden Kubikula nicht wohl weit auseinander gerückt werden dürfen.


Fig. 14.

Die geringen Bilderreste, welche *E* und *F* aufweisen, scheinen mehr durch die Dekoration von *B* und *C* als von *D* beeinflusst zu sein.

Bei dieser Sachlage kann, wie auch allgemein zugestanden wird, kein Zweifel darüber sein, dass die Ausschmückung der einzelnen Kubikula durch verschiedene Hände



Fig. 15.

vollzogen wurde. Ob indessen eine Arbeit von fünf Künstlern anzunehmen ist, oder ob, was mir wahrscheinlicher dünkt, *C* mit *D*, und *E* mit *F* zusammenzufassen ist, mag dahingestellt bleiben. Die Frage lässt sich weder mit annähernder Sicherheit entscheiden, noch ist die Lösung derselben von Bedeutung für die Interpretation.

Die Reihe der biblischen Darstellungen des Kubikulums *B* beginnt mit dem Quellwunder des Mose und schliesst mit der Auferweckung des Lazarus, und zwar in der Weise, dass diese beiden Bilder als Pendants einander gegenüber zu stehen kommen. Die unmittelbare Verbindung dieser Scenen oder das Inbeziehungsetzen der einen zu der andern ist eine sehr häufig zu beobachtende Eigenthümlichkeit altchristlicher Kunstdarstellung. Die Fresken zeigen Mose gewöhnlich bartlos, in Tunika und Pallium gekleidet und vor dem vierten Jahrhundert allein. Die Skulptur erst hat die Scene mit weiteren Personen ausgestattet. Auch hier trägt Mose jugendliche Züge, aber seine Gewandung ist, in Abweichung von der gewöhnlichen Auffassung, die leichte Exomis, die den rechten Arm unbedeckt lässt und nur bis zu den Knien reicht. Die Richtung des Gesichtes und der Gestus des linken

Armes weisen dem Volke gegenüber, das hier durch den Beschauer ersetzt wird, auf das Wunder als auf eine vollzogene Thatsache hin.

Der Quell, welcher aus dem Felsen hervorsprudelt, wird in die folgende Scene hineingeleitet, um dort in einer ganz andern Darstellung benutzt zu werden, als das Wasser nämlich, aus welchem der am Ufersrande sitzende Mann den Fisch hervorzieht. Die Interpretation dieses so eigenartig an die erste Scene angeschlossenen Bildes ist für die Gesammtauffassung dieses Cyklus von grösster Wichtigkeit. Soweit ich sehe, wird diese Scene von den Auslegern mit der vorhergehenden zusammengefasst, als die Fortsetzung derselben betrachtet, und damit der durch de Rossi gegebenen Interpretation, dass der aus dem Felsen strömende Quell das Taufwasser darstelle, aus welchem der durch den Fisch symbolisirte Mensch wiedergeboren werde, eine gewisse Stütze gegeben. Denn in diesem Falle liegt es nahe, den Fisch in dem Sinne des Tertullian'schen „pisciculus" (de bapt. c. 1) zu fassen und dem aus dem Felsen strömenden Wasser eine mystische, sakramentale Bedeutung zuzuerkennen. Lässt sich dagegen diese Scene als ausserhalb jedes Zusammenhanges mit dem Quellwunder stehend und als ein für sich existirendes Stück erweisen, so wird damit die herkömmliche Auffassung hinfällig, und für die Auffassung des Ganzen ein durchaus andersartiger Gesichtspunkt gewonnen.

Fig. 16.



Die im dritten Bande des „Spicilegium Solismense" von Dom Pitra aus der christlichen Literatur gesammelten, über die symbolische Bedeutung des ΙΧΘΥC, piscis Aufschluss gebenden Stellen zeigen, dass der Fisch von den Kirchenschriftstellern in den verschiedensten Bedeutungen genommen wurde; er repräsentirte ihnen nicht nur Christus und den Christen, sondern auch den Armen, den Hilflosen, den Neugierigen, den Häretiker, ja sogar den sündigen Menschen. Die altchristliche Kunst aber hat, und das ist beachtenswerth, mit Ausnahme der einzigen

Beziehung auf Christus diesen ganzen Symbolismus zurückgewiesen. Wo immer sie den Fisch mit symbolischem Inhalte bildet, geschieht es allein in Beziehung auf Christus. Es ist freilich die allgemeine Meinung, dass auf altchristlichen Monumenten auch der Gläubige durch den Fisch symbolisirt werde, aber wenn schon von vornherein schwer denkbar ist, dass die heilige Tessera des IXΘYC, deren mystischer Inhalt in der Gemeinde ein inniges Verständniss und eine allgemeine Verbreitung gefunden hatte, bereits am Anfange des dritten Jahrhunderts auch mit einem andern Gepräge cirkulirt habe, das sich zu dem ursprünglichen doch nur als eine Degradation verhalten konnte, so beweisen ausserdem die Monumente nicht das, wofür sie angerufen werden.

Fig. 17.



Man bezieht sich darauf, dass häufig auf Epitaphien wie auf Gemmen zwei Fische dargestellt sind, womit eine Erweiterung der ursprünglichen Symbolik unmittelbar gegeben werde. Dagegen ist zu bemerken, dass diese Verdoppelung sich entweder nur da findet, wo der Fisch mit einem andern Symbol, z. B. mit dem Anker in Verbindung tritt [1]), oder wenn eine Beziehung auf die wunderbare Speisung

[1]) Bull. di arch. crist. 1870, tav. IV, 15; Boldetti, S. 366, 370; Costadoni, Il pesce simbolico Tafel, n. V, VII (bei Calogera, Raccoltà d'opusc. scient., Venezia 1749, t. XVI, S. 115); Olivieri, Marmora Pisaur. n. CLXXV; Welcker, Syll. epigr. graec., S. 115. — Hieher gehört auch eine Lampe bei Costadoni (n. XIII), deren Diskus links und rechts neben der Oeffnung zum Eingiessen des Oeles einen Fisch zeigt, vorausgesetzt, dass es sich überhaupt um ein Symbol und nicht um ein blosses Ornament

mit Brod und Fisch vorliegt [1]). In letzterem Falle erklärt sich die Zweizahl aus der biblischen Erzählung, in ersterem beruht sie, wie bereits Costadoni (a. a. O., S. 299) richtig gesehen hat, auf einem künstlerischen Motive, auf dem Streben nach symmetrischer Anordnung, ohne dass dadurch die ursprüngliche Idee aufgegeben würde, wie die diesen Darstellungen häufig beigefügten Inschriften ΙΧΘΥϹ ΖΩΝΤΩΝ (Marchi, Monum., S. 70) ΙΗϹΟΥ (Münter, Sinnb. Taf. I, 4), ΙΗϹΟΥϹ ΧΡΕΙϹΤΟϹ (Lupi, Opp. posth. I, 233) u. a. m. bezeugen. Daher werden die Fische zuweilen durch Delphine ersetzt (Spicil. Sol. III, S. 576 n. 75; S. 574 n. 23; Millin, Voyage dans le midi de la France pl. XXXVIII, 8), in welchen Niemand eine Symbolisirung der Gläubigen finden wird, oder erscheinen auf Epitaphien, die Einzelgräbern angehören [2]), sind also zum mindesten ohne Beziehung auf den Verstorbenen.

Der Ring des Bischofs Ademar von Angoulême mit der Darstellung eines von einem kleinen Fische begleiteten Delphins (Bull. 1870, tav. IV, 6) kann für die Frage nicht in Betracht kommen, da der christliche Ursprung des Gegenstandes nicht zu erweisen ist. Auch die von de Rossi im Bull. 1870, tav. IV, 10 nach Costadoni reproducirte Gemme mit zwei Fischen und der Inschrift ΙΧ || ϹΩ ΤΗΡ || ΘΥ (sic) ist ein nichtchristliches, erst später mit dieser Inschrift versehenes Monument, wie schon Montfaucon (Palaeographia Graeca, S. 335) mit palaeogra-

---

handelt. Ueber die seltsamen Erklärungsversuche Lupi's (Epit. S. Sev., S. 64 Anm.), der in dieser Verdoppelung einen Hinweis auf eheliche Gemeinschaft fand, sowie Dom Pitra's (Spicil. Sol. I, 559), dem die beiden Fische die beiden Naturen in Christo andeuten, vgl. de Rossi, Spicil. Sol. III, 562 f.

[1]) Bull. crist. 1865, S. 76. Cavedoni, de Rossi und Becker beziehen diese Darstellung auf die durch das Brod der Eucharistie genährten Gläubigen, aber ein Epitaph im Museo Kircher. (Perret, t. V., pl. XLVII, 18) mit der Darstellung von fünf Broden und zwei unter denselben nach links gerichteten Fischen, ebenso zwei Brode und zwei Fische auf einem andern Epitaph (Spicil. Sol. III, S. 575, n. 63), und die Fische in Verbindung mit Broden in den Sakramentskapellen, erweisen auch die originelle Darstellung des modeneser Epitaphs — sieben Brode und zwei Fische — als eine Illustration der Erzählung von der wunderbaren Speisung.

[2]) Boldetti, S. 366, 370; Olivieri a. a. O.; F. Becker, Die Darstellung Christi unter dem Bilde des Fisches, S. 70, 71 (wo doch offenbar auch nur ein Todter), 72.

phischen Mitteln erwiesen hat. Christus unter der Gestalt eines stacheligen Fisches — denn ein solcher ist der grössere Fisch — wäre ausserdem eine seltsame Symbolisirung. Die Zeichnung ferner auf dem Achatringe des Bischofs Arnulph von Metz (Spicil. Sol., tab. III, n. 4) ist rein genrehaft und ohne symbolischen Inhalt, und die Fische auf dem Fragmente eines Goldglases (Garrucci, vetri tav. X, 10) auf die Gläubigen zu beziehen, verbietet die fragmentarische Beschaffenheit des Monumentes; ausserdem hat auch dieses Bild ein durchaus genrehaftes Gepräge. Somit durchbricht die Exegese, welche dem Symbole des Fisches eine andere Beziehung als auf Christus gibt, damit einen festgeschlossenen Kreis, ein Verfahren, das in dem vorliegenden Falle umsoweniger berechtigt ist, da die angerufenen patristischen Stellen jener Auslegung der Darstellung in *B* direkt entgegenstehen. Denn Tertullian spricht in seiner Schrift de baptismo c. 1 nicht nur nicht von einem Fangen der pisciculi, sondern schliesst dieses Bild geradezu aus. „Sed nos pisciculi," sind seine Worte, „secundum ΙΧΘΥΝ nostrum Jesum Christum in aqua nascimur nec aliter quam in aqua permanendo salvi sumus. Itaque illa monstrosissima . . . . optime norat pisciculos necare de aqua auferens". Auch die Berufung auf De resurrectione c. LII [1]) ist nicht statthaft, da hier Tertullian I Cor. XV, 39 ff. in einer so gesuchten Weise ausdeutet, dass diese Auslegung als sein eigenes momentanes Gedankenprodukt nicht verkannt werden darf. Ebensowenig wie man im Anschluss an diese Stelle im altchristlichen Kunstgebiete die Vögel für Symbole der Märtyrer, die Sterne für Sinnbilder des Judenthums erklären und die Kirche unter dem Bilde des Mondes dargestellt finden wird, ist man berechtigt, in dem Vergleiche der Fische mit denen, „welchen das Taufwasser genügt", mehr als einen rein persönlichen, durch den Augenblick eingegebenen Gedanken Tertullian's zu sehen. Von einem Fischfange ist ausserdem auch hier nicht die Rede. Dagegen wird ein solcher in einem

[1]) „Alia caro hominis, id est servi Dei, qui vero homo est, alia jumenti id est ethnici . . . alia caro volatilium, id est martyrum, qui ad superiora conantur, alia piscium, id est quibus aqua baptismatis sufficit . . . Alia solis gloria, id est Christi, et alia lunae, id est ecclesiae, et alia stellarum, id est seminis Abrahae."



dem Clemens von Alexandrien zugeschriebenen Hymnus ausdrücklich erwähnt (Schluss des Paed.):

Ἁλιεῦ μερόπων
Τῶν σωζομένων
Πελάγους κακίας
Ἰχθῦς ἁγνούς
Κύματος ἐχθροῦ
Γλυκερᾷ ζωῇ δελεάζων.

Es ist dies die einzige Stelle, welche aus den Kirchenschriftstellern der drei ersten Jahrhunderte für die Meinung de Rossi's sich anführen lässt; indess ist auf der andern Seite wohl zu beachten, dass das Wasser, aus welchem der Fisch gezogen und gerettet wird, in dem Hymnus als verderbliches, böses Element gedacht ist, also nicht das Taufwasser symbolisiren kann.

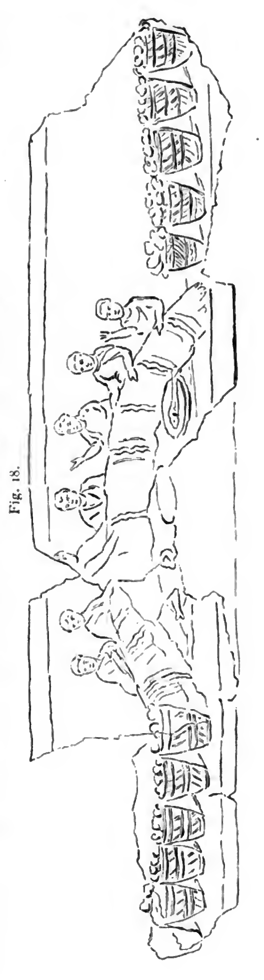
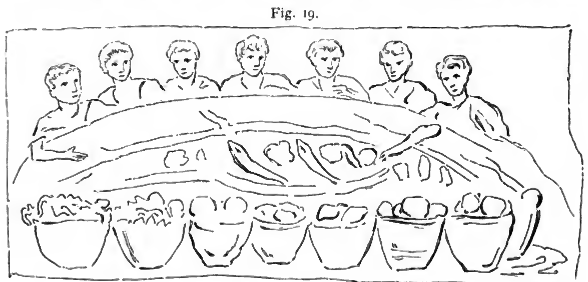


Fig. 18.

Aber auch der Verfertiger der Malereien in *C* hat den Fisch nicht im Sinne des Tertullian'schen pisciculus genommen, denn wenn dieser Fischfang ihm Bild der Taufe gewesen wäre, so bleibt unverständlich, warum er den wirklichen historischen Taufakt unmittelbar daneben anbrachte. Doch gewiss nicht, wie behauptet wird, „um grösserer Deutlichkeit willen", denn eine solche Mischung von Symbolik und Realismus kann nur verwirrend wirken, ebensowenig „per tener un ordine esatto nella tela della mistica compositione" (de Rossi R. S. II, 331),

denn der Künstler, welcher die Bilder in *B* hergestellt hat und für solche Rücksichten gewiss feinfühliger war als sein Kopist, hat die historische Taufdarstellung an einer ganz andern Wand angebracht, also offenbar von einem gleichartigen Inhalte beider Scenen kein Bewusstsein gehabt. So bezeugt sowohl die unmittelbare Verbindung der beiden Scenen in *C* als auch die Auseinanderrückung derselben in *B*, dass der Fischfang mit der Taufe in keinerlei Beziehung stehend gedacht wurde, wie denn auch in beiden Kammern, und zwar in *B* noch mehr als in *C*, die taufende Person sich äusserlich von dem Fischer unterscheidet. Damit werden auch die Verknüpfung des Bildes mit dem Quellwunder und die daraus gezogenen Schlüsse hinfällig.

Fig. 19.



Insbesondere lässt sich gegen die gegnerische Ansicht noch das Verfahren des zweiten Künstlers — der Ausdruck sei der Kürze halber gestattet — anführen. Derselbe reisst das Quellwunder von der Verbindung mit dem Fischfange los und gibt dem Fischer eine solche Stellung, dass zwischen diesem und dem Quell nichts Anderes als festes Land gedacht werden kann. Es ist freilich oben im Einzelnen gezeigt worden, wie dieser Künstler seinen Vorbildern gegenüber und mit denselben verfuhr, aber er hätte gewiss nicht solche Veränderungen vorgenommen, durch welche ein von ihm oder von dem Besitzer der Grabkammer klar erkannter innerer mystischer Zusammenhang zerrissen, und eine einheitliche Komposition zerstückt worden wäre. Auch ein der Darstellung des Fischers in *B* und *C* genau entsprechendes Bild in S. Domitilla (Bull. 1865, S. 44), vom höchsten Alter, ist nicht etwa mit dem Quellwunder,

sondern mit dem Guten Hirten in unmittelbare Verbindung gebracht.

Diese Erwägungen drängen dazu, die innere Verbindung, in welche das Quellwunder und der Fischfang von der Exegese gebracht werden, zu lösen und das letztere Bild als ein für sich existirendes und als solches zu interpretirendes anzuerkennen. Die äussere Verknüpfung der beiden Scenen kann dieser Auffassung nicht hinderlich sein, da jene in *C* zerrissen erscheint, also nicht wesentlich gewesen sein kann, und die altchristliche Kunst auch sonst Gruppen, die in gar keinem direkten inneren Zusammenhang stehen, in dieser Weise aneinanderschliesst [1]).

Die Scene des Fischfanges ist in der altchristlichen Kunst nicht selten. Zu den bekanntesten Darstellungen gehört der Fischer auf einem Sarkophage im Lateran-Museum (Bott., tav. XLII); er trägt die kurze Tunika, hält am linken Arme ein kleines Körbchen und zieht an einer Schnur einen Fisch aus dem Wasser. Ein nackter Knabe stützt ihm dabei den Angelstock. Die Scenerie bildet ein felsiges Meeresufer mit Schnecken, einem grossen Vogel (Reiher?) und einem mächtigen Seekrebse. Das Meer selbst, welches zugleich einer Jona-Scene dient, ist von Fischen belebt. An dem andern (linken) Ende des Sarkophags erscheinen dieselben Personen wieder, und zwar in der Anordnung, dass der nackte Knabe aus der Hand des Fischers das Körbchen, welches dieser in der ersten Scene am Arme trug, in Empfang nimmt. — An eine biblische Scene ist hier nicht zu denken, denn, abgesehen davon, dass dieser in aller Gemächlichkeit sein Gewerbe ausübende Mann in der alt- und der neutestamentlichen Erzählung sich nirgends unterbringen lässt, trägt die ganze Darstellung einen so durchaus realen Charakter und entspricht in solchem Grade antiken Parallelen [2]),

---

[1]) Vgl. z. B. Garrucci, Storia, tav. 69, 2: Auferweckung des Lazarus, Orans, drei Jünglinge im feurigen Ofen, Daniel, Orans; Bottari, t. 167: Quellwunder, ruhender Jona, Daniel; ferner Garrucci, tav. 67, 2; 73, 2 und das bekannte alexandrinische Fresko (Bull. 1865).

[2]) Maffei, Gemme antiche, t. II, tav. 34; Panofka, Bilder antiken Lebens, Taf. XV; Museo Borb. VI, 55; Revue archéol. 1876, pl. XVII, und sonst sehr häufig.

dass sie sich nicht anders, denn als eine einfache ländliche Scene ohne irgend welchen religiösen oder historischen Inhalt fassen lässt. Auch weisen antike Sarkophage häufig diese Darstellung auf, wahrscheinlich mit Beziehung auf eine Lieblingsbeschäftigung oder auf das ländliche Leben des Verstorbenen[1]). Demselben Genre gehört der Fischer auf einem christlichen Sarkophage aus Ostia[2]) (jetzt im Lateran-Museum) an, ebenso die Darstellung einer von Costadoni (a. a. O. n. VIII) mitgetheilten Gemme, wenn auch auf letzterer neben dem an der Angelschnur hängenden Fische sich die Inschrift ΙΧΘΥC findet, da es nicht zweifelhaft sein kann, dass diese, welche die ganze Darstellung räthselhaft macht, von anderer Hand nachträglich hinzugefügt ist. Schliesslich erwähne ich einen vor nicht langer Zeit in der Nähe von Marseille gefundenen Sarkophag, dessen Photographie in der Sitzung der römischen „Accademia di archeologia cristiana" vom 12. Mai 1878 von de Rossi vorgelegt und besprochen wurde. Das Monument[3]) zeigt links einen Fischer in Exomis, der in der Linken einen Korb und in demselben einen Fisch trägt; einen zweiten zieht er mit der Rechten

[1]) Vgl. Jean l'Heureux, Hagioglypta, S. 110, ed. Garrucci: „et in sarcophagis reperias quaedam otiosa et ad ornandum vel potius implendum locum: ut in sarcophago in hortis Pincianis Mediceis, cernitur quidam piscans."

[2]) Martigny, Dict., S. 622. Besser Garrucci, Storia, t. 307, 3. Das Monument zeigt im Mittelfelde Orpheus; auf dem obern Randgesims läuft die Inschrift: YRMI DVLCIS ANIMA SANCT.

[3]) Ich kann das Relief indess nicht für christlich halten. Es findet sich auf demselben zwar auch eine Orans und ein bärtiger Hirt, der ein Schaf auf der Schulter trägt, aber das leider theilweise zerstörte Mittelstück zeigt eine Darstellung, die bis jetzt auf christlichen Monumenten beispiellos, auf griechischen Grabstelen dagegen häufig anzutreffen ist: eine sitzende Matrone, vor welcher eine kleine Figur steht. Ausserdem sieht man am rechten Ende einen sitzenden Mann mit völlig entblösstem Oberkörper, welcher in der Linken einen langen Stab führt, offenbar eine Gottheit, wie auch de Rossi zugibt. Die Reliefs sind ausserdem so vorzüglich gearbeitet, dass die Versammlung dieselben einstimmig für ein Werk des zweiten Jahrhunderts erklärte, wo es aber noch keine christliche Sarkophagbildnerei gab. Auf sonstige Einzelheiten unterlasse ich einzugehen, da die Publikation des interessanten Monumentes in naher Aussicht steht, verweise aber im Voraus auf einen vielfache Analogien bietenden heidnischen Sarkophag im Museo lapidario von Ravenna (Photographie in der Sammlung Ricci n. 394, Rav. 1877).

vermittelst einer Angelschnur aus dem Wasser. Auch diese Darstellung hat einen durchaus genrehaften Charakter. Dagegen liegt die Illustration einer biblischen Scene in einem Fresko [1]) vor, das zwar nicht die Handlung des Fischfanges selbst, aber eine unmittelbar daran anschliessende Scene vorführt und das für die Interpretation der Bilder in *B* und *C* von Wichtigkeit ist.

Die Darstellung setzt sich aus zwei Scenen zusammen. Rechts erhebt ein in Toga gekleideter Mann den rechten Arm zu einem Gestus, der ein Befehlswort begleitet und an einen Jüngling in kurzer Tunika geht, der seinerseits mit lebhafter Armbewegung seine Bereitwilligkeit und Zustimmung manifestirt; in der zweiten, links geordneten Scene tritt die erstere Person wieder auf, aber in ruhiger Haltung; eine nackte männliche Gestalt, die einen Fisch in der Hand trägt, eilt hastig auf sie zu und hält ihr denselben hoch empor entgegen. Dass die beiden Scenen zusammengehören und in der einen ein Befehl ertheilt und in der andern ausgeführt wird, ergibt sich unmittelbar aus der Darstellung. Garrucci findet in dem Bilde den Fischfang des Tobi illustrirt. Diese Interpretation ist indess mit dem Schrifttexte nicht in Einklang zu bringen. Das Bild lässt sich, wie bereits Marangoni [2]) richtig erkannt hat, nur aus Matth. XVII, 24 ff. erklären [3]), wobei nicht auffällig erscheinen kann, dass in der zweiten Scene Petrus in idealer Nacktheit gebildet ist, da die altchristliche Kunst auch sonst nackte Gestalten aufweist, die als solche wohl künstlerisch, aber nicht historisch motivirt sind. Auch die Figur eines unbekleideten Mannes auf einem Deckengemälde der Katakomben, der in der Rechten an einer Schlinge einen kleinen Fisch hält, lässt sich nur an der Hand der genannten Erzählung der evangelischen Geschichte verstehen, denn der Stab, welchen der Mann führt,

---

[1]) Garrucci, t. 73, 2. Der Holzschnitt Martigny's (Dict., S. 760) ist vollständig unbrauchbar.

[2]) Marangoni, Acta S. Victorini, S. 65.

[3]) Zu vgl. auch eine Darstellung in dem bekannten syrischen Codex der Biblioteca Laurenziana in Florenz (6. Jahrh.), wo Petrus, kniend und mit dem rechten Arme einen Angelstock haltend, mit beiden Händen dem von rechts herbeischreitenden Herrn den gefangenen Fisch präsentirt.

ist ein Angelstock, nicht ein Wanderstab, wie Bottari meint, der mit Anschluss an Bosio und Aringhi die Darstellung auf die Geschichte des Tobi bezieht. Garrucci (a. a. O., S. 32) findet in dem Gemälde den Fischerberuf Christi und der Apostel dargestellt, als ob die christliche Kunst zu solcher Symbolik sich je nackter Figuren bedient hätte!

Die Frage, ob der Fischfang in *B* und in *C* der Klasse der Genrebilder einzufügen sei, oder einen bestimmten historischen Inhalt habe, kann nicht kontrovers sein: der ernste Charakter des Bilderkomplexes schliesst eine gemächliche, idyllische Scene des gewerblichen Lebens von vornherein aus; ausserdem weicht die äussere Ausstattung des Fischers von derjenigen, welche die Genrebilder übereinstimmend aufweisen, erheblich ab, indem auf die kurze Tunika und den Korb, welche auf heidnischen wie auf christlichen Monumenten den gewerbsmässigen Fischer charakterisiren, verzichtet ist. So bleibt nur übrig, das Bild symbolisch zu begreifen, beziehungsweise es an einen biblischen Text anzuknüpfen. Die Annahme, dass es den dem galiläischen Mahle unmittelbar vorhergehenden Fischzug darstelle, empfiehlt sich durch die Reihenfolge in *B*, wo das Mahl der Sieben direct anschliesst, lässt sich aber mit dem johanneischen Berichte, nach welchem die Jünger mit einem Netze fischen und in welchem die grosse Menge der gefangenen Fische nachdrücklich hervorgehoben wird, nicht in Einklang bringen. Ohne Schwierigkeit dagegen fügt sich die Darstellung der Erzählung von der Entrichtung des Zinsgroschen ein, welche, wie wir sahen, auch sonst durch altchristliche Monumente illustrirt wird. Denn Christus befiehlt dem Petrus, also einer Person: „βάλε ἄγκιστρον καὶ τὸν ἀναβάντα πρῶτον ἰχθὺν ἆρον" (Matth. 17, 27). Wenn nun dieser Scene durch die Eingliederung in eine Reihe symbolischer Darstellungen, sowie durch eine bestimmte Angabe der apostolischen Constitutionen[1]) ein sepulkral-symbolischer Inhalt gesichert wird, so fragt sich, wie dieser näher zu bestimmen ist.

In den Darstellungen aus dem Leben des Jona, die denselben zeigen, wie er in das Meer gestürzt und wie er aus demselben errettet wird, symbolisirt die Wassertiefe, in welche

[1]) Constit. apost. V, 7; vgl. S. 18.

der Prophet versinkt und aus welcher er ersteht, die geheimnissvolle Todesmacht und das unerforschte Todesreich, aus dessen Banden den Menschen allein die Hilfe Gottes herausführt. In gleicher Weise vergegenwärtigt die Darstellung des aus den Wogen des Schilfmeeres an das Land geretteten Israels den durch die Auferstehung aus des Todes Tiefe zu Gott befreiten Menschen. Die Wurzel dieser Vorstellung ist ohne Zweifel im Alten Testamente zu suchen, in welchem der Vergleich geistiger und leiblicher Noth mit verschlingender Meereswoge und stürmender Fluth beliebt ist. Worte wie: „ἐξαπέστειλεν (scl. ὁ θεὸς) ἐξ ὕψους καὶ ἔλαβέ με, προσελάβετό με ἐξ ὑδάτων πολλῶν" (Ps. 17, bzw. 18, 17) oder: „ἐξελοῦ με καὶ ῥῦσαί με ἐξ ὑδάτων πολλῶν" (Ps. 143, bzw. 144, 7), ferner: „διήλθομεν διὰ πυρὸς καὶ ὕδατος καὶ ἐξήγαγες ἡμᾶς εἰς ἀναψυχήν" (Ps. 65, bzw. 66, 12) und ähnliche [1]) konnten leicht sepulkral gefasst werden und haben auch ohne Zweifel jene Symbolik mit motivirt. Aber auch die Möglichkeit der Einwirkung einer antiken Vorstellung, welche das Geheimniss der Meerestiefe mit dem Geheimniss des Todes und des Jenseits zusammenbrachte (S. 10 f.), muss offen gelassen werden.

Der gleiche Gedanke scheint mir nun der hier in Frage stehenden Darstellung zu Grunde zu liegen: das Herausziehen des Fisches aus der Tiefe symbolisirt die Errettung der Seele aus der Gewalt und dem Reiche des Todes zu einem neuen Dasein. Das Bild steht also den beiden eben bezeichneten Scenen aus der Geschichte des Jona und des Volkes Israel durchaus parallel.

Durch diese Interpretation werden die oben gegebenen Ausführungen über die Symbolik des Fisches nicht berührt: nur der Vorgang als solcher kommt hier in Betracht, wie auch sonst in den symbolischen Darstellungen christlicher und ausserchristlicher Kunst, nicht die einzelnen Factoren der Handlung.

Auf die Scene des Fischfangs folgt, aber durch eine Grenzlinie von ihr geschieden, das Mahl der sieben Jünger am galiläischen Meere.

---

[1]) Vgl. ferner II. Sam. 22, 17. Ps. 31, 6; 41, 8; 68, 1 ff. 39, 3; 71, 20; 93, 3; 124 (nach LXX) und sonst; Jona 2, 6: περιεχύθη μοι ὕδωρ ἕως ψυχῆς. Die Psalmen haben auch dem frühmittelalterlichen Bilderkreise eine reiche Fülle von Stoff zugeführt, worüber z. vgl. Springer a. a. O. S. 12 ff.

De Rossi (Bull. 1865, S. 45 f.; Spicil. Sol. III, S. 568) hat die Gastmahls-Darstellungen der altchristlichen Kunst in drei Gruppen geschieden, deren erste die Bilder mit wechselnder Personenzahl (Männer und Frauen) umfasst, während die zweite Klasse die von sieben männlichen Personen gefeierten Mahle begreift; eine dritte bilden ihm die sogenannten eucharistischen Tische, Dreifüsse mit Brod und Fisch, denen entweder zwei Personen, wie in *C*, oder eine Reihe von Brodkörben, wie in *B*, links und rechts zur Seite geordnet sind. Diese letztere Gruppe indess kann, wie im Voraus bemerkt sei, nicht als besondere Klasse auftreten. Die Scheidung dagegen der ersten Gruppe von der zweiten ist durchaus berechtigt.

Die Darstellung des Mahles mit sieben männlichen Gästen knüpft unmittelbar an das Schlusskapitel des vierten Evangeliums an, aber der Umstand, dass Christus, der in der Erzählung das Centrum der Handlung bildet, fehlt, dass die Gäste ferner die Speise selbst ergreifen, während es im Texte heisst: „καὶ δίδωσιν αὐτοῖς" (Joh. 21, 13), und dass die Zahl der Speisestücke wechselt, und die Fische (in *B*), gegen Joh. 21, 9, allein aufgetragen werden, bezeugen, dass sich die Künstler der evangelischen Erzählung frei gegenüber stellten. Die hergerichtete Tafel ferner ist der von de Rossi als erste Klasse bezeichneten Gruppe entnommen, während die vor *(B, C, E)* oder seitwärts *(D)* von dem Tische aufgestellten Körbe direkt an das Brodvermehrungswunder erinnern. Diese mosaikartige Zusammensetzung des Bildes erklärt, dass die Auffassung desselben noch durchaus kontrovers ist; zugleich aber wird dadurch bestimmt darauf hingewiesen, dass dieses Gemälde nicht eine Darstellung des historischen Mahles am galiläischen Meere ist, sondern eine symbolische Komposition im eigentlichsten Sinne des Wortes.

Die Untersuchung hat damit zu beginnen, festzustellen, ob die verschiedenen, das Bild konstituirenden Theile sich um ein bestimmtes Centrum gruppiren, und ob dieses Centrum ein blos ideales oder ein in dem Gemälde selbst auch äusserlich gegebenes ist. Die Bejahung der ersten Frage ist selbstverständlich.

Die Art und Weise, wie diese Elemente ausgewählt und geordnet sind, die strenge Innehaltung dieser Ordnung seitens

der späteren Künstler, die sich in diesem Punkte nur unwesentliche Aenderungen gestatten, machen es zweifellos, dass dem Bilde nicht nur ein einheitlicher Gedanke zu Grunde liegt, sondern dass dieser auch von den Kopisten genau erkannt und respektirt wurde. Ausserdem bürgt die Meisterschaft des Künstlers dafür, dass seine Komposition keine mechanische, gedankenlose war. Weniger klar scheint das Verhältniss zu liegen, auf welches sich die zweite Frage bezieht; aber auch hier sind, dünkt mich, die Monumente selbst die sichersten Führer. In *B*, *C*, *D* besteht das Mahl nur aus Fischen, und auch in *F* kommen neben diesen die kleinen zerstreuten Brodstücke nur schwach zur Wirkung. Um den Fisch als Mittelpunkt ordnen sich in *B*, *C*, *E* die Gastmahlsgenossen und die Reihe der Körbe; nach ihm strecken sich die Hände aus, und selbst da, wo die sieben Personen fehlen, ruht er gross und sichtbar auf dem dreifüssigen Tische zwischen den links und rechts aufgestellten Körben (Deckenfeld in *B*), wie auch der Mann, der in *C* neben dem Dreifusse steht, den Fisch mit der Hand ergreift. Erwägt man ferner, dass dieses Symbol die Zeit beherrschte und unter den Christen als eine heilige Tessera ging, so wird die durch die Monumente nahegelegte Muthmassung, dass in diesen Darstellungen der Fisch alles Andere als blos Accessorisches um sich gruppire, zur Gewissheit erhoben: er kommt nicht mit den übrigen Stücken als Theil zur Wirkung, sondern koncentrirt den Inhalt und die Beziehungen der Theile auf sich als den einheitlichen, realen Mittelpunkt. Diese centrale Bedeutung des Fisches wird misskannt, wenn der Bilderkomplex mit Anschluss an die sonstigen Gastmahls-Darstellungen der altchristlichen Kunst dahin verallgemeinert wird, dass nur der Zweck, „die Freude des Mahles im Allgemeinen auszudrücken", als leitendes Motiv anerkannt wird[1]). Dieser Ansicht gegenüber hat bereits de Rossi[2]) die oben angegebene Theilung mit Recht geltend gemacht. Zudem wird es schwer sein, diesen Bildern den Charakter festlicher Freude zu vindiciren, insbesondere, wenn man vergleicht, in welcher Weise auf den nicht kontroversen Gastmahls-Darstellungen diese Freude von den Künstlern

[1]) Ferd. Becker a. a. O., S. 120 ff.

[2]) De Rossi, R. S. II, S. 341, vgl. Bull. 1865, S. 45.

zum Ausdruck gebracht erscheint. Ueber diesen Bildern lagert vielmehr ein feierlicher Ernst, eine erhabene Monotonie, die ihnen ein hieratisches, ceremonielles Gepräge gibt. Die Haltung, der Gestus, die Gesichtsbildung der Feiernden ist ernst parallel entworfen, und das geringe Mass von Bewegung, welches ihnen in *B* gestattet ist, klingt auf den späteren Bildern mehr und mehr aus. Daher sind in *C* dem Bilde als feierliche Nebenscenen Oranten links und rechts zur Seite gestellt, und auf dem Deckenfelde in *B* fehlen die Gastmahlsgenossen ganz, ein Beweis, dass sie nicht als der Mittelpunkt der Handlung angesehen wurden. Unverrückbar dagegen behauptet der IXΘYC seine principale Bedeutung; er ist und bleibt das Centrum, in welchem die Nebenmomente sich sammeln. Die Auffassung des Ganzen erscheint daher an die Symbolik des IXΘYC geknüpft.

Die Symbolik des „Fisches" ist bekannt. Ursprünglich ein Bekenntniss (IHCOYC XPICTOC ΘEOY YIOC CΩTHP) involvirend, erhielt derselbe in den bildlichen Darstellungen und, wahrscheinlich erst unter der Rückwirkung derselben, bei den Kirchenschriftstellern eine tiefere mystische Bedeutung, die sich aus dem Fische als Nahrungsmittel und aus der dogmatischen Vorstellung von der Selbstmittheilung Christi an die Gläubigen im Abendmahle zusammenwebte. Die schwimmenden Fische in S. Lucina, die ein Körbchen mit Wein und Brod tragen (R. S. I, tav. VIII), die beiden Fische, welche auf einem Mosaik in S. Apollinare nuovo in Ravenna vor den Abendmahlsgenossen liegen, bedeuten dasselbe, was die Epitaphien des Abercius und des Pectorius in Worten ausdrücken — die reale Gegenwart Christi in den Elementen des Abendmahls[1]).

Mit diesem letzteren Inhalte erscheint das Symbol in dem Gemäldecyklus der Sakramentskapellen. Die Verbindung des Fisches mit dem Mahle und die Hinzufügung des Brodes machen die Beziehung auf das Abendmahl zweifellos. Wie der Künstler auf der Hinterwand des Kubikulums *B* den Taufakt

[1]) Man darf sich wundern, dass dieses Zeugniss der Monumente, durch welches die Vorstellung von einem realen Genusse des Leibes und des Blutes Christi als Besitzstück der altchristlichen Gemeinde unanfechtbar erwiesen wird, noch nicht verwerthet worden ist.

malte, s obrachte er an der linken Seitenwand das Sakrament des Altars an [1]). Die durch Schriftsteller des zweiten und des dritten Jahrhunderts bezeugte Vorstellung, dass durch dieses Sakrament dem Gläubigen ein „φάρμακον ἀθανασίας, ein ἀντίδοτος τοῦ μὴ ἀποθανεῖν" dargereicht werde [2]), erklärt hinreichend das Vorhandensein eines solchen Bildes an einer Grabstätte. Wenn aber der Künstler auf die Darstellung der Abendmahlsfeier selbst verzichtete und das Abschiedsmahl des Herrn am galiläischen Meere zum Träger jenes Gedankens machte, so leitete ihn dabei offenbar eine Reflexion, welcher ein späterer Schriftsteller in den Worten Ausdruck verliehen hat: „ . . . piscem magnum, qui satiavit ex se ipso in littore discipulos et toti se obtulit mundo ΙΧΘΥΝ, cujus ex interioribus remediis quotidie illuminamur et pascimur" (Pseudo-Prosper Aquit., De prom. et praed. Dei p. II, 39). [3])

Die dem Mahle beigefügten Körbe sind dem Wunder der Brodvermehrung entnommen, und zwar in *B* der Erzählung Matth. XV, 32 ff., in *D* dem Berichte XIV, 13 ff. Die acht Körbe in *C* und *F* konstatiren eine Abweichung, die sich auch sonst auf Fresken [4]), besonders aber auf Sarkophagen und Goldgläsern nachweisen lässt. Diese Brodkörbe, durch Joh. XXI, 9 motivirt und nur in ihrer äusseren Gestaltung an die „wunderbare Speisung" angeschlossen, sind bestimmt, das feierliche Symbol des ἰχθὺς seinem Inhalte nach und in seiner Wirkung zu steigern, insofern sie den parallelen Gedanken andeuten: „ἐάν τις φάγῃ ἐκ τοῦ ἐμοῦ ἄρτου, ζήσει εἰς τὸν αἰῶνα" (Joh. VI, 51, vgl. v. 58b).

---

[1]) Von den von der römisch-katholischen Kirche ausserdem als Sakramente beurtheilten heiligen Handlungen findet sich in dem altchristlichen Bilderkreise keine Darstellung.

[2]) Ignat., Ad Eph. c. 20; Iren., Adv. haer. V, 2, 2: „τὰ ἡμέτερα σώματα, ἐξ αὐτῆς (scl. εὐχαριστίας) τρεφόμενα καὶ τεθέντα εἰς τὴν γῆν καὶ διαλυθέντα ἐν αὐτῇ, ἀναστήσεται ἐν τῷ ἰδίῳ καιρῷ." — IV, 18, 4: „τὰ σώματα ἡμῶν μεταλαμβάνονται τῆς εὐχαριστίας, μηκέτι εἶναι φθαρτά, τὴν ἐλπίδα τῆς εἰς αἰῶνα ἀναστάσεως ἔχοντα." Vgl. Gregor. Nyss., Orat. catech., c. 37; Chrysost., In Joh. evangel. XLVI, c. 3; in Matth. hom. LXXXII, c. 5; de poenit. hom. IX.

[3]) Vgl. August., Tract. 123 in Ev. Joh.: „piscis assus Christus est."

[4]) Bott. t. 53; 115; 113 u. ö.

Dieselbe Idee liegt der Darstellung des dreifüssigen Tisches mit links und rechts geordneten Brodkörben zu Grunde (Fig. 8, S. 29); nur ist das Bild genrehaft entworfen, und seine Symbolik dadurch versteckt geworden. Es ist eine verkürzte Wiederholung des grösseren Gemäldes und verdankt seine Miniaturform dem Umstande, dass der Künstler nur über einen beschränkten Raum zu verfügen hatte. Auf einem von mir im Museum zu Spalato aufgefundenen geschnittenen Steine ist diese Reduktion noch radikaler durchgeführt; derselbe zeigt nur einen dreifüssigen Tisch und auf demselben einen Fisch (Delphin). Somit können diese verkürzten Nachbildungen nicht als eine eigene Klasse auftreten. Sie sind vielmehr als Annexe der eben besprochenen Gastmahls-Darstellungen zu beurtheilen.

An die Darstellung des Mahles schliesst als Hauptgemälde der Hinterwand das Bild einer Taufe. Der Täufling, ein Knabe von circa zwölf Jahren, ist unbekleidet und steht bis an die Knie im Wasser; die Handlung vollzieht sich also durch Immersion, für deren Anwendung aus dieser Zeit auch schriftliche Zeugnisse vorliegen. Das in der Kopie in *C* von dem Haupte des Knaben herabfallende Wasser hat de Rossi zu der Annahme verleitet, dass hier eine Mischform aus Immersion und Aspersion vorliege (R. S. II., S. 334). Ein solcher Ritus aber hat in Wirklichkeit nie existirt und erweist sich durch die Erwägung als illusorisch, dass die Aspersion nichts Anderes als das Substitut der Immersion ist und sich aus letzterer erst allmälig entwickelt hat. Die ersten Spuren der Aspersion finden sich bei Gnostikern, und dieser Umstand, sowie der Tadel, welchen Irenaeus für den Ritus hat, sind ein Beweis, dass die Kirche im dritten Jahrhundert die Aspersion noch nicht adoptirt hatte. Besonders wenn man mit de Rossi die Taufbilder zur Zeit Tertullian's entstanden sein lässt, ist über die Natur des Ritus kein Zweifel gestattet, denn Tertullian kennt nur die Taufe per immersionem [1]). In *C* ist die Handlung in dem Augenblicke

[1]) Tert. De corona mil., c. 3: „ter mergimur"; de bapt., c. 7: „... quod in aqua mergimur"; de resurr., c. 8; de bapt., c. 4. Mit Unrecht beruft sich de Rossi auf de bapt. c. 12, wo es von den Aposteln heisst, sie seien damals getauft worden, als sie, „fluctibus adspersi operti sunt", denn die Stelle lautet vollständig: „Alii plane satis coacte injiciunt, tunc apostolos



gefasst, wo der Täufling sich aus dem Wasser erhoben hat; daher die um sein Haupt herunterfallenden Wasserstrahlen. Wäre Aspersion gedacht, so dürfte man doch das Vorhandensein eines Gefässes erwarten, sei es in der Hand des Taufenden, wie auf späteren Jesus-Taufen, sei es über dem Täuflinge schwebend, wie z. B. auf zwei dem Ende des dritten Jahrhunderts angehörenden Darstellungen (Bull. 1876, tav. I).

Das Taufbild in *C* ist realistischer und historischer gehalten als dasjenige in *B*. Der Taufende ist, wie es ohne Zweifel den thatsächlichen Verhältnissen entsprach, fast ganz entkleidet, während er in *B* in voller Gewandung und mit dem Zeichen seiner höhern Stellung innerhalb der Gemeinde, der Rolle, auftritt; denn „dandi quidem (scl. baptismum) habet jus summus sacerdos, qui est episcopus. Dehinc presbyteri et diaconi, non tamen sine episcopi auctoritate" (Tert., De bapt., c. XVII, vgl. Ignat., Ad Smyrn., c. VIII). Dass es sich auf beiden Bildern um den Taufakt, nicht um die Handauflegung als gesonderten Vorgang handelt, ist gegen Garrucci (Storia dell' arte, S. 12) festzuhalten, denn die Cheirothesie fand, wie sich aus den wenigen darüber vorliegenden Andeutungen erweisen lässt, erst nachdem der Täufling das Taufwasser verlassen hatte, und nach einigen andern Handlungen statt [1]); dagegen zeigen beide Bilder den Täufling noch im Wasser stehend. Es wird vielmehr der Augenblick vorgeführt, wo der administrirende Kleriker, das Haupt des Täuflings berührend, die Namen des Vaters, des Sohnes und des Geistes über ihn ausspricht [2]).

Die Darstellung der Taufe nimmt unter den Fresken in *B* unstreitig den hervorragendsten Platz ein. Es entspricht dies der hohen Werthschätzung dieses Sakraments in der christlichen

---

baptismi vicem implesse, cum in navicula fluctibus adspersi operti sunt. . . . Ut opinor autem aliud adspergi vel intercipi violentia maris, aliud tingui disciplina religionis" — beweist also das gerade Gegentheil.

[1]) Tert., De resurr., c. 8; de bapt., c. 7. Die Reihenfolge: Taufakt, Salbung, Bezeichnung mit dem Kreuze, Cheirothesie, ist gesichert, unbestimmt dagegen, wo der Genuss der „mellis et lactis societas" (de cor. mil., c. 3; de bapt. a. a. O.) einzufügen.

[2]) Just., Apol. I, c. 61; Tert., Adv. Prax., c. 26.

Gemeinde [1]). Das Gemälde stellt selbstverständlich einen historischen Akt dar, die Taufe wahrscheinlich des Erbauers und Besitzers dieser Grabkammer. Das bestätigt die an derselben Wand befindliche Figur eines sitzenden Mannes, welche auf der rechten Thürwand wiederkehrt und dort als Gegenstück einen in voller Thätigkeit befindlichen Fossor hatte. Da auf der Hinterwand das Ergänzungsbild fehlt, so hat die Untersuchung, um auf sicherem Wege vorzuschreiten, von den beiden Darstellungen links und rechts an der Thür auszugehen.

Der Mann, hier aufrecht stehend, macht mit der Rechten einen Gestus, der unverkennbar einen ertheilten Befehl begleitet; sein Gesicht wendet sich der linken Thürwand zu, wo sich der arbeitende Fossor befand. So drängt sich unmittelbar der Gedanke auf, dass die Person rechts der Besitzer des Grabes sei, welcher dem Fossor für die Herstellung desselben Anweisungen gibt. Es lässt sich freilich für eine solche Verbindung der beiden Personen kein Beweis führen, aber dieselbe ergibt sich so ungesucht, und der stehende Mann ist so individuell gefasst, dass diese Annahme sich wohl behaupten dürfte, umsomehr, da eine bessere Interpretation bis jetzt nicht gegeben ist. Denn dass der stehende Mann ein kirchlicher Lehrer sei, der für den ausführenden Künstler den Gemäldecyklus entworfen habe (de Rossi, R. S. a. a. O., S. 346), lässt sich schwer wahrscheinlich machen.

Die besonders von Martigny (Dict., S. 351) vertretene Meinung, dass die Künstler unmittelbar unter der Aufsicht der kirchlichen Behörde gearbeitet hätten, widerspricht zu sehr den thatsächlichen Verhältnissen, als dass sie aufrecht erhalten werden könnte. Das Eindringen heidnischer Sujets im ganzen Verlaufe der altchristlichen Kunstepoche, das Jahrhunderte hindurch andauernde Schwanken einzelner Typen und die vielfachen Widersprüche der Bildwerke gegen die biblische Erzählung schliessen die Existenz einer solchen Aufsichtsbehörde aus.

---

[1]) Hermae Pastor III, 9, 16; Tert., De bapt., bes. die Schlussworte: benedicti (scl. catechumeni), quos gratia Dei expectat, cum de illo sanctissimo lavacro u. s. w.; Clement., Hom. IX; X; Gregor Naz., Orat. 40; Cyrill v. Jerus., Cat. XVII, 37, vgl. III, 3; XIX; XX u. ö.



Was insbesondere die Malereien in *B* betrifft, so fügen sich dieselben, wie die Untersuchung gezeigt hat, nicht als Glieder eines einheitlichen Ganzen aneinander, sondern stellen mit geringen Ausnahmen für sich selbst existirende Theile dar, so dass kein Grund vorliegt, ihre Anordnung, als über die Leistungsfähigkeit des Künstlers hinausgehend, auf einen „dottore" (de Rossi a. a. O.) zurückzuführen.

Die sitzende Figur auf der Hinterwand, welche mit der erwähnten identisch ist, macht mit der Rechten einen ähnlichen Gestus des Unterweisens. Leider ist das Wandstück, welches das Komplement trug, ausgebrochen. Ich vermuthe, dass dieses den Künstler darstellte, der betreffs der Dekorirung des Kubikulums von dem Besitzer Anweisungen erhielt, wodurch für die Bilder an den Thürwänden eine passende Parallele gewonnen würde.

Wie die linke Seitenwand mehrere Scenen aufweist, so auch die ihr gegenüberliegende Wand, aber nur ein Fragment hat den Ruin überdauert. Dasselbe stellt die Auferweckung des Lazarus dar. Vor dem Grabe, das, im Widerspruche mit dem Texte, als Grabeshaus mit Fries und auf drei (?) Stufen sich erhebend, gebildet ist[1]), steht Lazarus mit mädchenhaften, kindlichen Zügen und in ein lang herabfallendes Gewand, ähnlich dem Doppel-Chiton griechischer Frauen, gekleidet, so dass die beiden leicht am Körper anliegenden Arme unbedeckt bleiben. Neben ihm sieht man den nackten Oberkörper einer männlichen Gestalt, welche den rechten Arm in einem

[1]) Denn „σπήλαιον" (Joh. 11, 38) bezeichnet eine natürliche oder künstlich hergestellte Höhle, Grotte, in diesem Falle eine in den Felsen gehauene Krypte, wie auch ein Fresko (Bott., t. 187) und drei Goldgläser (Garr, Vetri VIII, 1, 6, 8; I, 2) zeigen. Die Mehrzahl der Darstellungen dagegen hat ein eigentliches tempelartiges, mit Stufen versehenes Grabhaus, dessen Eingang zuweilen zwei Säulen begleiten (Bott., t. 128; 129 IX; Garr, Vetri VIII, 7), und dessen Längenwand Fensteröffnungen durchbrechen (Bott., t. 128; 175). Als besondere Anomalie ist zu verzeichnen, dass einmal die Thür an der Langseite sich findet (t. 140). und das Haus die Form einer testudo arietaria annimmt (t. 153); einmal auch ist in der Scene das Grab ganz weggefallen (t. 186). Für das Grabeshaus lassen sich antike Vorbilder nachweisen (Annali dell' Inst. archeol. 1849, tav. d' agg. M.); besonders charakteristisch ist eine Darstellung bei Overbeck, Galerie heroischer Bildw. Atlas, Taf. XXXIII, 20.

stumpfen Winkel nach innen gebogen hat; es ist das Fragment eines Christus, der das Pallium in gleicher Weise gefaltet trug, wie der Besitzer des Grabes in demselben Kubikulum. Der rechte Arm führte wohl einen dünnen Stab; so legt wenigstens die Parallele in *D* nahe; die Linke dagegen lässt sich nicht nach dieser Parallele restauriren. Denn dieselbe erhoben zu denken, hat keinen Sinn. Entweder lag der Arm ganz unbeschäftigt am Körper oder war leicht gebogen oder hielt das Gewand; für jede dieser drei Möglichkeiten lassen sich Beispiele nachweisen.

Die Darstellung in *D*, welche ich gleich hier anknüpfe, ist offenbar derjenigen in *B* nachgebildet, mit Abweichungen indess, die sie weit unter das Original stellen. Das Gewand des Lazarus ist verkürzt, die Arme verstecken sich unter den Falten, wodurch etwas Hartes in die Figur kommt, welchem die gespreizten Beine noch ein komisches Moment beifügen. Das Grabeshaus ist zusammengedrückt, sein Dachgiebel mit Palmetten versehen, und das Mauerwerk durch dicke Linien markirt. Christus vollzieht, im Gegensatze gegen die Mehrzahl dieser Darstellungen, aber mit Anschluss an den Text, das Wunder durch das gesprochene Wort, wie die Handbewegung zeigt, aber der Stab ist dennoch der Handlung pleonastisch beigegeben.

Dieser gertenartige Stab, den Christus bei der Auferweckung des Lazarus und sonst führt, ist das eigentliche Zeichen seiner thaumaturgischen Thätigkeit und fehlt daher bei Darstellungen von Wundern nur sehr selten [1]); zuweilen deutet der Stab allein an, dass Christus im Vollzuge eines Wunders gedacht ist (Garrucci, Vetri VII, 5, 6, 7—15).

Das Attribut ist ausserchristlichen Ursprunges, entweder die virgula divina, mit welcher heidnische Thaumaturgen zu operiren pflegten [2]), oder, was wahrscheinlicher, eine Nachbildung des Kerykeion (caduceus) des Hermes, des Symbols der einschläfernden und der erweckenden Kraft des Seelenführers,

---

[1]) Z. B. Garr., tav. XXXI, 1; XXX; Marchi, Monum., tav. XLVII (wo indess Raumenge die Auslassung verursacht zu haben scheint); im Allgemeinen aber auf spätern Bilderwerken.

[2]) Odyss. X, 237 ff.; 316 ff.

welchem dasselbe auch bei magischen Verwandlungen diente [1]). Die Vermuthung, dass der Stab eine direkte Nachahmung des Herrscherstabes der Alten sei, wird dadurch ausgeschlossen, dass derselbe vorwiegend kurz und dünn, gertenförmig gebildet ist und gerade dem thronenden Christus fehlt [2]).

In der spätern Kunst nimmt der thaumaturgische Stab die Form eines Kreuzes an [3]). Der sepulkral-symbolische Charakter der Darstellung bedarf keines Erweises. Tertullian bezeichnet die Auferweckung des Lazarus als „primum resurrectionis exemplum" (De resurr. carn., c. LII). Im Uebrigen vgl. S. 15 ff.

Von der Voraussetzung ausgehend, dass die rechte Seitenwand des Kubikulums *C* früher eine Darstellung der Auferweckung des Lazarus getragen habe, ist der Schluss gemacht worden, dass diese Scene, weil sie in der genannten Grabkammer an das Wunder der Brodvermehrung anschliesse (?), und diese letztere eine direkte Beziehung auf die Eucharistie habe, als eine „nothwendige Ergänzung der Darstellung der heil. Eucharistie" anzusehen sei (Deutsche R. S., S. 321 f.). Es ist in der That nicht unwahrscheinlich, dass das zerstörte Bild der rechten Seitenwand von *C* die Auferweckung des Lazarus zeigte, aber dasselbe würde, den günstigsten Fall gesetzt, dass es unter den Gruppen dieser Wandfläche (denn dieselbe trug mehrere, jetzt zerstörte Darstellungen) der Hinterwand am nächsten sich befunden habe, immerhin durch drei gesonderte Felder von der Brodvermehrung, beziehungsweise dem Mahle getrennt gewesen

---

[1]) Il. XXIV, 343: τῇ τ'ἀνδρῶν ὄμματα θέλγει ὧν ἐθέλει, τοὺς δ' αὖτε καὶ ὑπνώοντας ἐγείρει. Antonin. Liber. 10, 15, 21, 23. Vgl. Justin M., Dial. c. Tryph. c. 69: „οἱ δὲ καὶ ταῦτα (die Wunderthaten Jesu) ὁρῶντες γινόμενα φαντασίαν μαγικὴν γίνεσθαι ἔλεγον · καὶ γὰρ μάγον εἶναι αὐτὸν ἐτόλμων λέγειν".

[2]) Richtig schon l'Heureux a. a. O., S. 85: „Virga quam dant pictores Christo, non cujusvis imperii signum est, sed ejus quod morbos, infirmitates, mortem ipsam abigit et jussis obtemperare cogit." Ebenderselbe hat auch den Zusammenhang der virga Christi mit der heidnischen virga erkannt, unrichtig aber kehrt er das Verhältniss um: „e qua (d. h. scriptura sacra) nescio an hauserint poetae gentiles, ut quibusdam, qui transmutationibus rerum dabant operam, virgas darent" (a. a. O.).

[3]) Gori, Thesaurus vett. dipt., vol. III, tab. VIII, XXIII, XXIV; Hahn Fünf Elfenbeingefässe des früh. Mittelalt., Hann. 1862, Taf. III, 4, und sonst.

sein, so dass es schwerlich mit diesem in direkten Ideennexus gestanden haben könnte.

Die beiden Delphine an der rechten Seitenwand sind blosse Dekorationsstücke, wie auch sonst (Bott., t. 67; 91; R. S. II, t. 25); sie finden sich auf altchristlichen Monumenten zwar auch mit derselben Symbolik wie der ἰχθύς (Bull. 1870, S. 50 ff.), aber gerade, weil auf der gegenüberliegenden Wand zu diesem Zwecke ein gewöhnlicher Fisch verwandt ist, scheint den Delphinen ein gleicher symbolischer Inhalt nicht zuerkannt werden zu dürfen.

In grösserer Höhe als die bisher behandelten Gemälde, in der Lünette der Hinterwand, hat der Künstler sein Haupt- und Meisterstück, das Schiff im Sturme, angebracht. Er hat den Moment dargestellt, wo die letzte Mannschaft das verloren gegebene Fahrzeug zu verlassen und den bereits auf dem fluthenden Meer treibenden Gefährten zu folgen sich anschickt. Aber während der am Steuer stehende Mann durch nichts ausgezeichnet ist, senkt sich zu dem Jünglinge im Vordergrunde eine schützende Hand von dem Himmel herab. Derselbe erweist sich leicht als die Hauptfigur des Bildes, die in den Vordergrund gestellt und mit besonderer Sorgfalt ausgeführt ist. Auf seinem Antlitze leuchtet feste Zuversicht, trotzdem die Wellen bereits um seine Füsse branden; ruhig, furchtlos, mit vertrauensvollem Gebete ist er an den Rand des Fahrzeuges getreten, um dem tosenden Elemente, das dieses zerschmettert, sich anzuvertrauen.

Wird die Situation in dieser Weise verstanden, und ich denke, anders lässt sich dieselbe nicht auffassen [1]), so wird damit zugleich die Interpretation de Rossi's (a. a. O., S. 347)

[1]) Wenn Richemont a. a. O., S. 374, mit französischer Phantasie ausführt: „Mais tandis qu'au dehors tout est trouble et péril, l'intérieur du vaisseau nous offre un frappant contrast; là au contraire, tout est à l'espoir, et le spectacle principal est celui d'un fidèle, qui étend les bras avec la calme confiance de la prière" — so bewährt sich diese Auffassung an der Darstellung selbst nicht. Noch willkürlicher die deutsche R. S., S. 323: „... ein Bild des Christen, der, durch das Taufwasser in das mystische Schiff eingetreten (!), mit dem Himmelsbrode genährt, ... durch das tosende Meer des Lebens hindurch dem ewigen Hafen zueilt. Der Ertrinkende (?) ist hinzugefügt, um das Los der Ungläubigen zu symbolisiren."



und Garrucci's (a. a. O., S. 11), welche das Bild zu der Kirche in Beziehung setzen, ausgeschlossen. Denn ein Schiff, das von den Wellen überfluthet und von seiner Mannschaft als rettungslos aufgegeben wird, kann unmöglich die Kirche symbolisiren [1]). Die Worte Hippolyt's: „Wir, die wir auf den Sohn Gottes hoffen, werden von den Ungläubigen verfolgt . . . Die Welt ist das Meer, auf welchem die Kirche, wie ein Schiff auf dem Ocean, von den Fluthen hin- und hergeschleudert wird, ohne verschlungen zu werden", welche man durch das Gemälde illustrirt findet, sind darum ein direkter Protest gegen diese Auffassung.

Das Sujet ist vielmehr ein biblisches, der Schiffbruch des Paulus vor Malta. Der Darstellung des Fresko entsprechend heisst es Apostelgesch. XXVII, 41: „περιπεσόντες δὲ εἰς τόπον διθάλασσον ἐπέκειλαν τὴν ναῦν καὶ ἡ μὲν πρῷρα ἐρείσασα ἔμεινεν ἀσάλευτος, ἡ δὲ πρύμνα ἐλύετο ὑπὸ τῆς βίας." Auch das Vorhandensein eines Mastes ist ausdrücklich erwähnt (v. 40), und ebenso bemerkt, dass sich Alle durch Schwimmen, mit oder ohne Hilfe von Brettern an das Land retteten (v. 43 f.). Dass andererseits die Zahl der Mannschaft auf 276 Seelen angegeben wird (v. 37), während das Gemälde nur drei Personen zeigt, kann nicht befremden. Eine solche durch künstlerische wie durch räumliche Motive bedingte Reducirung lässt sich bei heidnischen wie bei christlichen Künstlern nachweisen; das Schiff des Jona z. B. erscheint häufig nur mit einer, zuweilen mit zweien, selten aber mit mehr als drei Personen bemannt [2]). Es kam in erster Linie darauf an, die Hauptfigur wirkungsvoll hervortreten zu lassen.

Die in den Wolken sichtbar werdende Jünglingsgestalt, welche die bisherige Erklärung nicht zu bestimmen weiss (Richemont: „la vertu divine"), wird durch den Text der Apostelgeschichte klar bestimmt. Denn nach demselben sprach Paulus zu der Schiffsmannschaft: „παρέστη γάρ μοι ταύτῃ τῇ νυκτὶ τοῦ θεοῦ . . . . ἄγγελος λέγων· μὴ φοβοῦ, Παῦλε." Freilich ist dieser Vorgang von der auf dem Bilde dargestellten Katastrophe durch eine Reihe von Tagen geschieden (v. 27), aber in der Erzählung selbst sind beide Ereignisse so dicht aneinander ge-

[1]) Hippol., De Antichr., c. 49 (Gallandi, Bibl. patr., t. II, p. 438).
[2]) Bottari, t. 122; 142; 170; 56; 146; 254 und sonst.

rückt, dass der Irrthum des Künstlers sich leicht erklärt, wenn nicht sogar anzunehmen ist, dass diese Verknüpfung zweier zeitlich geschiedener Vorgänge eine bewusste war, in der Absicht ausgeführt, die bei der Rettung des Paulus wirksame göttliche Hilfe als Erfüllung eines vorher gegebenen Versprechens energisch zu bezeichnen und zu begründen. Ebenso sind in *D*, ohne dass indess irgend ein künstlerisches oder räumliches Motiv dazu drängte, drei Jona-Scenen zu einer Darstellung vereinigt, während doch zwischen der ersten und der zweiten ein Zeitraum von drei, zwischen der zweiten und der dritten von 40 + x Tagen liegt.

Die Figur des Engels ist von dem Künstler in einer Weise entworfen, welche für die Stellung der christlichen Kunst zu der antiken äusserst charakteristisch und lehrreich ist. Denn im ganzen Gebiete der altchristlichen Kunst begegnet allein hier die Anwendung des Strahlennimbus bei himmlischen Wesen, während derselbe sonst ein nicht ungewöhnliches Attribut Konstantin's des Grossen und seiner Nachfolger ist [1]), freilich in einer Mischform aus Diadem und Nimbus, wie sie nach griechischen Vorbildern frühzeitig von römischen Herrschern adoptirt wurde [2]).

Der das Haupt umleuchtende Nimbus ist eine künstlerische Reduktion des Lichtschimmers, von welchem sich das Alterthum die irdische Erscheinung der Götter umhüllt dachte [3]), wie auch das Alte Testament den Herrn in Feuer und Flammen dem Menschen sichtbar werden lässt [4]) und den Engeln eine gleiche Erscheinungsform zuerkennt [5]).

Schwerlich indessen ist die Anwendung des Nimbus auf diesem Gemälde direkt auf alttestamentliche Vorstellung zurückzuführen, so dass also die christliche Kunst selbständig einen

---

[1]) Banduri, Numism. Imperat., t. II, S. 213; 225; 227.

[2]) Cohen, Méd. impér. I, pl. IV; XII; XV vgl. Eckhel, Doctr. num., t. VI, S. 269 ff.

[3]) Z. B. Homer, Hymn. V, 188 f.; Virgil., Aen. II, 588 ff.; II, 615 ff.; Valerius Flaccus, Argon. V, 183.

[4]) Gen. 15, 17; Exod. 13, 21; 19, 18; Num. 9, 15; Deut. 4, 12, 33, 36; Ezech. 8, 2 und sonst.

[5]) Ex. 3, 2; Jud. 13, 20 ff.

der heidnischen durchaus parallelen Schritt gethan habe. Schon die Thatsache, dass in der altchristlichen Periode diese Anwendung sich auf ein einziges Beispiel beschränkt, steht jener Annahme entgegen, noch mehr aber die ganze Fassung der Figur, die direkt auf heidnische Vorbilder zurückgreift.

So erscheint auf der Trajanssäule [1]) Jupiter, oder welche Gottheit es ist, als Helfer der Römer in den Wolken, von einem Gewandstreifen umhüllt, so dass nur der Oberkörper sichtbar ist, den Arm gegen die Feinde ausreckend. Ferner, das bekannte pompejanische Gemälde der Opferung Iphigenia's [2]) zeigt uns Diana in ähnlicher Fassung, dazu mit einer Strahlenkrone. Noch näher aber steht die Nymphe, welche die Hirschkuh herbeiführt, in ihrer äusseren Erscheinung dem Engel unseres Bildes. Vgl. ausserdem Museo Capit. IV, 29; Raoul-Rochette, Monuments inéd. pl. LXIX, 1; Millin, Monuments inéd. I, pl. 29; II, pl. 26; Gerhard, Antike Bildwerke, Taf. 81, 6. Auch stellt die altchristliche Kunst, wo sie Engel bildet, dieselben niemals blos partiell dar, sondern immer in ganzer Figur, denn die aus den Wolken gereckte Hand, welche sich zu Abraham wendet oder Mose das Gesetz überreicht, gehört Gott an. Auch die verkürzende Umgrenzung einer Figur durch den kreisförmigen Gewandstreifen lässt sich sonst nur bei Typen nachweisen, die unverändert aus der heidnischen Kunst herübergenommen sind, wie bei Sol und Luna [3]).

Wenn somit die Figur, als Ganzes betrachtet, ihre Parallelen allein in der Antike hat, so kann der Strahlennimbus ebenfalls kaum anders als durch unmittelbare Nachahmung gewonnen gedacht werden. Somit bietet dieses Fresko ein beachtenswerthes Beispiel dafür, dass die altchristliche Kunst nicht allein in rein ornamentalen Stücken oder in solchen Gruppen, die keinen eigentlichen religiösen Inhalt haben, sich die Formen der Antike angeeignet hat, wie de Rossi und seine Schule behaupten, sondern auch die äussere Erscheinungsform eines specifisch

[1]) Pistolesi, Colonna Traj., Roma 1846, tav. XII.

[2]) Helbig, Wandgemälde n. 1304.

[3]) Bottari 33; 42; 65. Dagegen zeigen Mosaiken des fünften Jahrhunderts Gott in halber Figur (vgl. Garrucci 215, 1; 217, 1; 219, 4), aber auch nur in Nachahmung der Antike.

christlichen himmlischen Wesens der religiösen und künstlerischen Vorstellung des Heidenthums nicht nachgebildet, sondern unverändert entnommen hat.

Dass aber andererseits eine solche Stellungnahme zu der Antike, wenn nicht auf einen Künstler, so doch auf eine unwesentliche Minderheit beschränkt blieb und niemals zu Einfluss gelangte, wird durch die Thatsache erwiesen, dass nicht nur diejenigen Künstler, welchen die Malereien in *B* als Vorlage dienten, dieser Figur gegenüber sich abweisend verhalten, sondern dass auf dem ganzen Gebiete der altchristlichen Kunst eine solche Darstellung nirgends wieder begegnet.

Dass das Gemälde einen symbolischen Inhalt hat, kann nicht zweifelhaft sein. Wenn in der biblischen Erzählung die Errettung aus Schiffbruch und Wellennoth als eine wunderbare Gottesthat geschildert und hervorgehoben wird (29, 20, 23 f.), so wird damit das Ereigniss in die Reihe der biblischen Wunder und damit in die symbolische Werthschätzung derselben gestellt.

Weil es sich aber in der Erzählung und in der Darstellung genauer um eine Errettung aus Wassertiefe und -Noth handelt, so erhält die Scene nach Massgabe des S. 49 f. Bemerkten noch einen individuellen Zug. Die Figur des Jünglings scheint ausserdem Porträt zu sein, und hier also ein weiteres Beispiel des S. 14 f. erwähnten, von der Antike überkommenen Verfahrens vorzuliegen, in die biblisch-sepulkralen Scenen das Bild des Verstorbenen einzutragen.

Die Malereien der Decke gruppiren sich, wie bereits bemerkt wurde, um die Figur des Guten Hirten, der ohne Zweifel beliebtesten Darstellung der altchristlichen Kunst [1]). Sie lässt

[1]) Als Fresko: Bottari, t. 48; 55; 64; 76; 77; 78; 79; 80; 81; 82; 91; 93; 97; 99; 101; 103; 105; 107; 113; 116; 122; 125; 137; 143; 145; 148; 151; 154; 155; 162; 165; 167; 170; 172; 174; 179; 183; 187. De Rossi, R. S. I, tav. IX, X, XVI; II, tav. XI, XIII, 2, XVIII, 1, XIX, 1, XX, 2; III, tav. VIII, IX, XIV. Bull. crist. 1863, S. 3; 1868, S. 75; 1873, tav. I. Garrucci, t. 91. Revue de l'art chrét. 1877, pl. IX. Oraz. Marucchi, Di un ipogeo recentemente scoperto nel cim. d. S. Sebast. Roma 1879, tav. IIa.

Als Relief: Bottari 33; 38, 87; 131; 163; De Rossi, R. S. III, tav. XL, XLI. Garrucci, t. 295, 1, 2; 296, 2, 4; 297, 1, 2, 3; 298, 1, 2, 3; 299, 1; 300, 1, 2, 3; 301, 1, 2; 303, 1; 304, 3, 4. Delamare, Explor. de l'Algérie,



sich bereits am Anfange des zweiten Jahrhunderts nachweisen, gelangt im Verlaufe des dritten Jahrhunderts zu häufigster Anwendung und wird von der Skulptur und der Goldglasfabrikation bis hart an das Ende der altchristlichen Kunstentwicklung getragen. Ja, die Darstellung greift verschiedentlich über diese Grenze hinaus.

Im Allgemeinen bewahrt das Sujet eine bestimmte Form der Anordnung: der Hirt, in Tunika, mit kurzem Haar und bartlos, trägt auf seiner Schulter ein Schaf, dasselbe mit beiden Händen haltend; zwei andere, links und rechts neben ihm stehend, blicken zu ihm auf. Bäume oder Pflanzen deuten die Landschaft an. Dieser Typus wird, abgesehen von dem wechselnden Wurf des Gewandes, der verschiedenen Art und Weise, das Schaf zu tragen, und andern nicht näher anzugebenden Einzelnheiten, besonders dadurch verändert, dass der Hirt inmitten seiner weidenden Heerde sitzend oder stehend, oder in Gemeinschaft mit andern Hirten erscheint, wodurch das Bild ein genrehaftes Gepräge gewinnt. Diese Umgestaltungen treten indess erst verhältnissmässig spät auf.

Ein Abhängigkeitsverhältniss der Darstellungen des Guten Hirten von den Bildern des Hermes κριόφορος, welches Bottari

---

Paris 1850, pl. 156, 4. — Zweimal auf Sarkophagen in der (nicht öffentlichen) Sammlung des Fürsten Torlonia in Rom; im Museum zu Spalato.

Auf Epitaphien: De Rossi, R. S. I, tav. XIX, 11; XXI, 1; II, tav. XXXIX 10, 11, 38; XLIX, 17; III, tav. XXX, 45. Bull. crist. 1866, S. 86. Perret, V, pl. 48, 20; 43. Boldetti, S. 361, 362, 364, 365, 366, 369, 377. Mehrere Beispiele in der Sammlung des Lateran und im Museo Kirch.

Auf Goldgläsern: Garrucci, Vetri, tav. I, 4; VI, 1—9; XXVIII, 4.

Auf Lampen: Bottari II, S. 179; Bellori, Lucernae sepulchr., t. 28; Perret, IV, 13, 1; 17, 3. Bull. crist. 1870, tav. I, VI. Revue archéol. 1875, pl. I. Einige Exemplare in der vatikan. Sammlung, im Museo Kirch. und sonst häufig in römischen und ausserrömischen öffentlichen und privaten Sammlungen.

Auf geschnittenen Steinen und Bronze-Medaillons: Perret IV, pl. 16, 2, 5, 6, 8, 12, 19, 82 (?); pl. 20, 7.

Auf einem Bleigefässe aus Tunis: Bull. crist. 1867, S. 88.

Als Mosaik: Garrucci 270, 1, 2; 233, 2.

Als Statue: Perret V, pl. IV. Bull. crist. 1869, S. 45; Martigny, Dict., S. 586. Revue archéol. 1876, S. 297. Mittheil. des deutsch. archäol. Instit. in Athen 1877, S. 358 n. 132.

(Scult. e pitt., t. I, S. 122) zuerst angedeutet und dann Raoul-Rochette zu begründen versucht hat, wird von der gegenwärtigen Forschung noch rückhaltslos anerkannt, wie sehr dieselbe auch die Extravaganzen Rochette's modificirt hat [1]). Wenn man aber die grosse Seltenheit der Abbildungen des Hermes κριόφορος in Betracht zieht und die bedeutenden Differenzen beachtet, welche die antiken Darstellungen von den christlichen scheiden [2]), sowie den Umstand, dass Hermes in seiner Eigenschaft als Beschützer der Heerden der römischen Mythologie so gut wie unbekannt und als solcher auch in Griechenland lokal beschränkt war [3]), so dürfte die traditionelle Ansicht aufzugeben sein. Eine genauere Parallele bieten die antiken Darstellungen von Hirten, und ihnen gegenüber ist mit Recht anerkannt worden [4]), dass sie von den entsprechenden christ-

---

[1]) Piper, Myth. u. Symb. I, 77 ff.; de Rossi, R. S. II, 353 f.; Boissier in der Revue des deux Mondes, 1er mars 1869, S. 49; Deutsche R. S., S. 229 f.

[2]) Eine dem guten Hirten völlig gleiche Darstellung des Hermes κριόφορος ist bis jetzt nicht nachgewiesen. Die Monumente, auf welche man sich stets wieder beruft, sind hauptsächlich:

1. Clarac, pl. 658 n. 1545. Statue des bärtigen Merkur. Auf der Schulter trägt er einen Bock; über den Rücken fällt ein Gewand herunter; sonst ist die Figur völlig unbekleidet. Die Beine sind dicht aneinander geschlossen.

2. Inghirami, Museo Chiusino, t. I, tav. XXXV. Merkur, nur mit einem Mantel bekleidet, den caduceus führend, in rasch schreitender Bewegung, ein Schaf auf der Schulter tragend.

Die Differenzen sind derart, dass sie die Annahme eines Abhängigkeitsverhältnisses des einen Typus von dem andern ausschliessen. Zudem ist zu beachten, dass Merkur als Ἑρμῆς νόμιος von der Kunst vorwiegend so gefasst wird, dass nur ein Schaf oder eine Ziege in seiner Begleitung erscheint, oder so, dass er auf einem Widder reitet. Daher Pausan. II, 3, §. 4: „καθήμενός ἐστιν Ἑρμῆς, παρέστηκε δὲ οἱ κριός". Vgl. die Abbildungen Müller & Wieseler, Denkmäler II, Taf. XXIX n. 320, 322, 323, 325; Tölken Verz. d. geschn. Steine d. königl. Samml. 181 n. 883—888, 895; Monum. ined. dell' Inst. di corr. archeol. 1862, tav. 67; Bellori, Lucernae sepulchr., tab. 18; Lucernae fict. Musei Passerini, t. 101, 102; Thesaurus gemm. ant. Florent. 1750, tab. 87, 88; Clarac, pl. 658 n. 1545.

[3]) Beulé, Mercure criophore, Paris 1862 (Extrait de la Revue archéol.), S. 4 ff.

[4]) Stephani, Compte-rendu de la Comm. archéol. de S. Pétersb., S. 28. Hieher gehören z. B. der Hirt auf dem jetzt in Paris befindlichen Sarkophage der LIVIA NICARVS, ein Graffito auf einer Grabstele im Museo lapidario in Ravenna und ein Sarkophag-Relief ebendaselbst.

lichen nicht immer mit Sicherheit zu unterscheiden seien. Aber es liegt überhaupt kein Grund vor, die altchristliche Kunst in der Schöpfung dieser so einfachen Figur, für welche sowohl die Literatur (Luk. XV, 5, vgl. Tibull., Eleg. I, 1 v. 31; Calpurn. Eclog. V, 39), als auch die Wirklichkeit Anhaltspunkte genug bot, von der Antike abhängig zu stellen. Wenn die sardisch-phönikische Kunst selbständig eine widdertragende Figur schaffen konnte [1]), so darf man diese Fähigkeit der christlichen Kunst gewiss nicht absprechen, besonders der Anfangs- und Blüthezeit derselben.

Die Darstellung des Guten Hirten ist nicht auf die Grabmonumente beschränkt geblieben: Lampen, Gemmen, Medaillons, Goldgläser, Mosaiken zeigen sie und nach einer Angabe Tertullian's [2]) wurde der Gute Hirte damals auf Becher (calices) gemalt. Auch besitzt die altchristliche Kunst Statuen des Guten Hirten. Immerhin aber ist die Darstellung nicht nur ihrem Ursprunge nach cömeterial, sondern erweist sich auch als solche durch die Art und Weise ihrer Verwendung auf Grabmonumenten. Denn der Gute Hirte wird mit Vorliebe in das Centrum des Deckengemäldes gestellt, während die biblisch-sepulkralen Scenen oder auch Oranten oder Darstellungen, deren sepulkraler Charakter zweifellos ist, wie Pfauen, Steinböcke, Granatäpfel, um ihn herum geordnet sind und in ihm ihren Mittelpunkt finden. Wird der Gute Hirte auf den Wandflächen des Arkosoliums abgebildet, so erscheint er nicht selten in Begleitung von einer oder von zwei Oranten [3]), die sich zu ihm hinwenden, oder in der Mitte von allegorischen Darstellungen

---

[1]) Gaet. Cara, Idoli sardo-fenici, Cagliari 1875, S. 287 und tav. III, 1; vgl. auch ein Monument aus Theben bei Wilkinson, Manners and customs of the anc. Egypt., vol. III, S. 13, und eine Statue von Kypros bei Palma di Cesnola, Antiqu. of Cypros, London 1873, Taf. 25.

[2]) Tert., De pudic., c. 7; 10. Es bleibt immerhin fraglich, ob unter den „calices" kirchliche oder Privat-Trinkgeschirre zu verstehen sind, da Tert. mit diesem Worte sowohl gewöhnliche Becher (de resurr. c. 16), als auch die Abendmahlskelche (de cor. mil. c. 3) bezeichnet. Jedenfalls waren die Becher von Glas, wie bereits du Cange (Glossar. Calix) richtig gesehen hat.

[3]) Bottari, t. 79; 169; 172; 125; Garrucci, t. 67, 2 und mehrfach auf Epitaphien.

der vier Jahreszeiten, die den Kreislauf und Wechsel des Lebens andeuten [1]). Schon hieraus resultirt, dass auf den Grabmonumenten der Gute Hirte nicht anders zu fassen ist, als die Reihe der Darstellungen, innerhalb derer und mit denen verbunden er entgegentritt, d. h. sepulkral: Der Gute Hirte, das Schaf auf der Schulter tragend, und von Schafen begleitet, symbolisirt Christus, welcher die Todten um sich sammelt und heimführt.

Ein in dieser Beziehung höchst wichtiger Sarkophag in Aire (Departement de Landes), welchen Garrucci jüngst veröffentlicht hat [2]), bestätigt diesen Schluss. In der Mitte der Vorderwand ist der Gute Hirt, ein Schaf auf der Schulter tragend, dargestellt. Links neben ihm steht eine in Stola und Palla gekleidete verschleierte Matrona, die sich dem Guten Hirten zuwendet. Rechts von diesem, etwas zurück, erscheint eine zweite Matrone in gleicher Gewandung und in derselben Richtung nach der Mittelfigur hin und legt ihre rechte Hand auf die rechte Schulter eines vor ihr stehenden, circa zehnjährigen Mädchens, das ebenfalls nach dem Guten Hirten blickt. Daran schliesst links Daniel in der Löwengrube, rechts Adam und Eva.

Deutlicher tritt die sepulkrale Bedeutung des Guten Hirten auf keinem altchristlichen Monumente hervor. Die Matrone, die von rechts zu ihm herantritt, und das Kind, welches, ohne Zweifel von seiner Mutter, zu ihm herangeführt wird, sind eben die Todten, die zu ihm sich sammeln [3]). So zeigt das Bild eine in hohem Grade eigenthümliche und interessante Mischung von realen und symbolischen Elementen, indem die Schafe zu Füssen des Hirten durch die durch sie symbolisirten Personen ersetzt werden, das auf der Schulter getragene aber beibehalten wird.

---

1) Bottari, t. 48, 55; Bull. crist. 1863, S. 1 u. s. w.

2) Garrucci, Storia dell' arte crist., vol. V, t. 301, 3. Vgl. auch Minasi in den Études relig. phil. arch. par les Pères de la C. de J., 1872, S. 507—551 und in der Revue de l'art chrét. 1875, S. 123 ff.

3) Garrucci (a. a. O., S. 11) erklärt die rechts stehende Figur für die Kirche, die Matrone im Hintergrunde für eine vornehme Dame, „la quale secondo l' uso delle grandi case consacra i primi anni della sua prole innocente al culto divino". Aehnlich Minasi, Revue de l'art. chrét. a. a. O., S. 144 ff.



Ein ähnlicher Gedanke scheint einem aus Salona stammenden, jetzt in Spalato aufbewahrten Sarkophag-Relief[1]) zu Grunde zu liegen. Da mir indess der christliche Ursprung des Monumentes nicht ganz ausser Zweifel steht, so unterlasse ich es, mich auf dasselbe zu stützen. Doch sei noch ein römisches Fresko[2]) erwähnt, welches den Guten Hirten zeigt, welcher mit einer einladenden Handbewegung zwei links und rechts stehende Oranten, d. h. Verstorbene, zu sich heranwinkt, also deutlich als der gastliche „Vielempfänger" (S. 73) gekennzeichnet wird.

Wenn endlich feststeht, dass, wie ein Säulen- oder Kandelaberpaar, so auch ein Baumpaar in der altchristlichen Kunst den Eingang in das Paradies bezeichnet[3]), so ist der Gute Hirt sehr häufig — vielleicht sogar meistens — zwischen zwei Bäume gestellt[4]) und dadurch als derjenige charakterisirt, welcher die Todten in die himmlische Wohnung einführt. Diese Bäume für landschaftliche Staffage zu erklären, liegt kein Grund vor; gegen landschaftliche Scenerie ist die altchristliche Kunst immer sehr gleichgiltig gewesen, und es wäre seltsam, dass sie z. B. bei den Darstellungen Adam's und Eva's, des Opfers Isaak's und sonst vegetatives Beiwerk verschmäht, die Darstellung des Guten Hirten aber mit Vorliebe mit solchem ausstaffirt habe. So sieht man auch öfters den erhöhten Christus zwischen zwei Bäumen stehend[5]), offenbar in derselben Symbolik.

Auch die auf altchristlichen Sarkophagen nicht seltenen Darstellungen der adoratio, προσκύνησις[6]) zeugen für die vorgetragene Auffassung des Guten Hirten. Denn Christus, vor welchem sich die dargestellten Personen niederbeugen oder niederwerfen, ist nur das Substitut des Guten Hirten, wie die

---

[1]) Garrucci a. a. O., t. 299, 1 f.; Conze, Röm. Bildwerke, Wien 1872, I. Heft, tav. II, III.

[2]) Aringhi, R. S. I, 327.

[3]) Martigny, Dict. Parad., S. 575; deutsche R. S., S. 264.

[4]) Z. B. Aringhi a. a. O. I, 197, 187, 231, 331, 325, 309, 327; II, 30—35, 38, 41, 43, 45, 47, 49, 83, 130; Garrucci, Vetri VI, 1, 3, 6.

[5]) Aringhi I, 185, 195 u. s. m.

[6]) Vgl. Bottari, t. 25, 28; Millin a. a. O., pl. 58, 5; 37, 2; Gazette archéol. 1875, pl. 19; Clarac, pl. 227 n. 358.

links und rechts neben ihn angereihten Apostel an Stelle der Schafe getreten sind, die sonst in der Zwölfzahl ihm zur Seite stehen. Darum werden auch die Adorirenden durch Schafe ersetzt [1]), und dieser majestätische Christus nimmt das Centrum der Relief-Darstellungen ein, d. h. den Platz, welcher in der Regel dem Guten Hirten zukommt.

Weiterhin sei das Fragment eines Goldglases der vatikanischen Bibliothek (Garrucci, Vetri I, 6) erwähnt, welches eine unter dem ausgestreckten rechten Arme des Hirten stehende Orans zeigt, jenen also als Schützer dieser, d. h. der Todten bezeichnet.

Endlich ist noch die Vision der Perpetua anzuführen, welche, in den Himmel entrückt, in einem grossen Garten Christus „in habitu pastoris" sitzen sieht, um ihn herum aber „candidatos milia multa", d. h. die Seligen. Und sie wird in gleicher Weise freundlich von ihm empfangen [2]), wie auf den Fresken (siehe die oben angeführten Beispiele) die Todten von ihm willkommen geheissen und freundlich eingeladen werden.

Diese Auffassung Christi als des Herrn und Schirmers der Todten hat ihre Wurzel nicht sowohl im Neuen als im Alten Testament. Im ersteren klingt dieselbe allein Matth. XXV, 32 ff. durch, aber nur unbestimmt und ganz allgemein. Stellen dagegen, wie Joh. IX, 12 ff., Luk. XV, 5 f., können, da es sich um ein sepulkrales Bild und eine sepulkrale Vorstellung handelt, gar nicht in Betracht kommen. Vielmehr hat die Idee des Christus-Hirten, welche die Monumente darbieten, ihre Wurzel im Alten Testament. Bei Ezechiel (c. XXXIV) bezeichnet sich Gott als den grossen Hirten, der seine Völker zusammensucht aus der Heiden Mitte und sie hinführt auf die Gebirge Israels: dort werden ihre Ställe sein und daselbst werden sie „schlafen" (κοιμηθήσονται v. 14) und „ruhen" (ἀναπαύσονται; vgl. ἐγὼ ἀναπαύσω αὐτὰ v. 15). Wenn schon dieses Bild als Ganzes eine Umdeutung in sepulkralem Sinne, eine

---

[1]) Bottari, t. 21, 22, 50.

[2]) Ruinart, Acta sinc., S. 82: „Et vidi spatium horti immensum et in medio horti sedentem hominem canum, in habitu pastoris, grandem, oves mulgentem, et circumstantes candidatos milia multa. Et levavit caput et adspexit me et dixit mihi: bene venisti, tegnon."

Beziehung auf das Einführen und Eingehen zu ewigem Frieden nahelegt, so sind weiterhin die Verba κοιμᾶσθαι und ἀναπαύσασθαι, von der Septuaginta natürlich im Sinne äussern Ruhens gebraucht, die eigentlichen Bezeichnungen für „Sterben" [1]). Dass Psalm XXIII, in welchem das Bild des Gott-Hirten fast durchgängig festgehalten wird und Ausdrücke sich finden, wie „ἐπὶ ὕδατος ἀναπαύσεως" (v. 2), „ἐν μέσῳ σκιᾶς θανάτου" (v. 4), in der That sepulkral gefasst worden ist, bezeugt ein griechisches Epitaph [2]), welches anhebt: „K(ύ)ριος ποιμήν(ε)ι με καὶ οὐδέν με ὑστερήσ(ε)ι". Auch Psalm LXXX, in welchem der „Hirt Israels" angerufen wird, Leben und Rettung zu verleihen (v. v. 2; 19; 20), gestattet leicht eine solche Umdeutung. Vgl. ausserdem Psalm XLVII: „αὐτὸς ποιμανεῖ ἡμᾶς εἰς τοὺς αἰῶνας" (Gegensatz Psalm XLVIII: „θάνατος ποιμανεῖ αὐτούς"); XLIX, 15; LXXIX, 13; LXXX, 2; XCV, 7 u. s. w.

Die angeführten Stellen lassen sich leicht vermehren. Ihr Komplex bildet einen hinreichenden Erklärungsgrund für die Entstehung der oben nach Massgabe der Monumente entwickelten sepulkralen Vorstellung von Christo als dem Guten Hirten, welcher die altchristlichen Gemeinden in ihren coemeterialen Bildwerken Ausdruck verschafft haben. Die Substituirung Gottes durch Christus erklärt sich leicht aus der Selbstbezeichnung Jesu als des Guten Hirten (wozu zu vgl. Jesaia LIII, 6) und aus der Scheu der älteren Kunst, Gott bildlich darzustellen. Eine weiter unten zu interpretirende Reliefgruppe bietet für eine solche Uebertragung ein weiteres interessantes Beispiel.

Die grosse Beliebtheit und häufige Wiederholung der Darstellung hat Kugler aus dem artistischen und ästhetischen Werthe derselben motiviren wollen, F. X. Kraus daraus, „dass in dem Guten Hirten die Idee der gesammten Heilsordnung zum Ausdruck gelange" (Deutsche R. S., S. 273). Wenn letztere Meinung, als eine auf unrichtiger Zweckbestimmung des altchristlichen Bilderkreises (vgl. die Prolegomena) beruhende, gar nicht in

---

[1]) So schon im A. T.; im N. T. vgl. Matth. 27, 52; Joh. 11, 11; I Kor. 7, 39 u. s. ö. Ferner sehr häufig auf Inschriften. Vgl. auch den Namen „κοιμητήριον, coemeterium".

[2]) C. J. G. IV n. 9153.

Betracht kommen kann, so genügt auch die Ansicht Kugler's nicht vollständig, jene Thatsache verständlich zu machen. Denn wenn unzweifelhaft in der altchristlichen Kunst bei der Ausstattung und Anordnung einzelner Sujets ästhetische und artistische Rücksichten vielfach wirksam waren (z. B. bei den Jona-Scenen und bei den Darstellungen Daniel's in der Löwengrube), so widerstreitet es doch dem Charakter der altchristlichen Bildwerke, in welchem der Inhalt, nicht die Form das Entscheidende ist, ein derartiges Motiv als ausschliessliches zu setzen. Dass es mitwirkend gewesen sei, wird sich freilich kaum in Abrede stellen lassen. Will man überhaupt versuchen, die häufige Anwendung des Bildes auf eine bestimmte Intention zurückzuführen, so dürfte noch am ehesten eine parallele antike religiöse Vorstellung in Betracht zu ziehen sein, welche die aus dem Heidenthume Kommenden für das Sujet empfänglich und die Darstellung beliebt gemacht habe, die Vorstellung nämlich von Hades, dem Beherrscher der Unterwelt. Als finster und unnahbar, als einen Feind der Menschen und nicht zu erweichen durch Opfer oder Gebet beschreibt ihn die ältere Sage. Aber eine spätere Zeit hat dieses Bild freundlich gemildert. Sie nennt ihn den „Wohlwollenden" (Εὔβολος), den Vielempfänger (Πολυδέγμων, Πολυδέκτης), in dessen weitem Reiche sich die Todten sammeln, und die er dort alle gastreich aufnimmt (Aeschyl., Suppl. 138: „τὸν πολυξενώτανον Ζῆνα τῶν κεκμηότων") und insgesammt bettet (Παγκοίτης). Und da bei ihm Aller Seelen eingehen, heisst er der Ἀγεσίλαος (Ἀγήσιλας), der Völkerführende, und man stellte sich ihn unter dem Bilde eines seine Schafe weidenden Hirten vor (Pind., Ol. IX, 33)[1]. Diese antik mythologische Vorstellung tritt auf einem Mosaik im Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna, welches dem Guten Hirten die Erhabenheit und Majestät des königlichen Herrschers zufügt, deutlich hervor.

Milcheimer, Tasche, Stab und andere pastorale Utensilien, mit welchen zuweilen der Gute Hirte ausstaffirt erscheint, sind inhaltslose Adiaphora, die nur dazu dienen, das Bild zu individualisiren. Moderne Exegeten, besonders Richemont und Martigny, haben freilich auch in diesen Zuthaten einen symbolischen

[1]) Vgl. Welcker, Griech. Götterlehre II, S. 482; Preller, Griech. Myth., 3. Aufl., S. 659 ff.

Inhalt erkannt und denselben mit Aufwand von Phantasie entwickelt und specialisirt, aber man darf sich der Aufgabe, auf jenes Verfahren näher einzugehen, wohl entziehen.

In späterer Zeit, etwa seit der Mitte des dritten Jahrhunderts, tritt die Darstellung des Guten Hirten aus den Grenzen des coemeterialen Cyklus heraus, mit Aufgeben oder wenigstens mit Abschwächung ihres sepulkralen Inhaltes.

So findet sich dieselbe z. B. auf geschliffenen Steinen, auf einem Bleigefässe aus Tunis (Bull. crist. 1867, S. 88) und auf den Gläsern, welche Tertullian (vgl. S. 68) erwähnt. Aber daneben dauert die sepulkrale Verwendung fort bis tief in das fünfte Jahrhundert hinein, wo das Sujet bereits selten geworden ist.

An der linken Thürwand des Kubikulums *C*, zu welchem wir nun übergehen, begegnet zuerst die Darstellung des Quellwunders mit den oben notirten Abweichungen von B. Das Gegenstück derselben, die Auferweckung des Lazarus, das man auf der rechten Thürwand suchen möchte, befand sich sehr wahrscheinlich an der rechten Seitenwand, wie bereits erwähnt wurde.

Eine neue Bilderreihe tritt am oberen Saume der linken Seitenwand auf und entfaltet sich in drei Gruppen, von denen jede Hauptwand eine trägt, und mit welchen ich aus äussern Gründen die beiden Bildchen am Plafond des Kubikulums *B* und die gleichartigen Darstellungen in *D* zusammenfasse. Es sind sämmtlich Scenen aus dem Leben des Propheten Jona, die in *C* unchronologisch, in *B* vielleicht (das Bild, welches entscheiden könnte, fehlt) chronologisch, in *D* von rechts nach links aufeinander folgen.

Die linke Seitenwand von *C* bringt den Augenblick zur Anschauung, wo der Prophet aus dem Schiffe gestürzt wird. Von den drei Personen der Mannschaft, die in idealer Nacktheit gebildet sind, hat eine soeben diese That vollbracht, wie der vorwärts gerichtete Oberkörper und die ausgestreckten Arme zeigen; eine zweite sitzt am Steuer, eine dritte steht am entgegengesetzten Ende des Fahrzeuges und erhebt die Hände in der Weise eines Betenden, hier aber offenbar nur als Ausdruck stark erregter Theilnahme an dem Vorgange, auf welchen auch

ihre Augen gerichtet sind, wie auch das Gesicht des am Steuer Sitzenden. Rechts eilt das See-Ungethüm herbei, um den Propheten aufzunehmen.

In *D* ist das Schiff nur von zwei Personen bemannt: die eine sitzt am Steuer, die andere schaut dem über Bord fallenden Propheten in ruhiger Haltung nach. Es fehlt also ein durchaus nothwendiger Faktor, der Mann nämlich, welcher Jona über den Schiffsrand stösst. Die Fortsetzung der Handlung erscheint auf der rechten Seitenwand in *C*; Jona wird von dem Monstrum ausgeworfen, und zwar auf ein thurmartiges Gebäude mit hoher Eingangsthür hin, das mitten im Wasser sich zu erheben scheint. Da sonst ein kegelförmiges Felsstück sich dieser Scene beigefügt findet [1]), ist wahrscheinlich, dass der Künstler mit dem Thurme in gleicher Weise das feste, städtetragende Land hat anzeigen wollen, vielleicht sogar mit besonderer Beziehung auf das Stadtthor von Ninive. So legt wenigstens ein Relief aus Süd-Frankreich [2]) nahe. Die Annahme Garrucci's (Storia, S. 12) — de Rossi berührt diese Frage nicht — dass dieser Thurm dem Hirten des Hermas entnommen sei, hat keinen Sinn. In *D* ist das Land gar nicht angedeutet, ebensowenig in *B*; im Uebrigen bieten beide Darstellungen keine Besonderheiten.

Auf der Hinterwand in *C* findet sich die Schluss-Scene der Handlung: Jona, die Beine leicht übereinandergeschlagen, lehnt sich, halb liegend, an ein niedriges Felsstück. Die rechte Hand lässt er auf seinem Haupte ruhen. Aehnlich ist die Darstellung in *B*, *D* und *E*, nur erhebt sich in allen drei Fällen über dem Liegenden ein durch Stangen gestütztes Kürbisgewächs in Form einer Laube. Denn mit „Kürbis" übersetzt die Septuaginta das hebräische קִיקָיוֹן (Jona 4, 6 ff.), und die Künstler haben durch sie das Wort erhalten, während die Vulgata „Epheu" hat. Die äusserliche künstliche Anordnung des Gewächses ist durch den Text nicht gegeben und gleichzeitigen Gartenanlagen entnommen [3]).

---

[1]) Bottari, t. 118, 122.

[2]) Bull. crist. 1866, S. 46 n. 3.

[3]) Pitture antiche di Ercolano, Napoli 1760, t. II, S. 267; Bellori, Pict. ant. sepulcr., Romae 1750, tav. XXX.

Gewöhnlich sind der Jona-Scenen nur drei, eine vierte wird dadurch gewonnen, dass der Prophet, auf einem Felsstück sitzend, das Haupt nachdenklich mit der Hand stützend abgebildet wird, mit oder ohne Laube, eine Illustration zu Jona 4, 5; eine fünfte endlich repräsentirt der am Ufer stehende Jona [1]).

Die Zusammenfassung sämmtlicher Scenen zu einem Bild mit Anschluss in wagrechter Linie, wie in *D*, oder in pyramidaler Anordnung, wie Bott. t. 148, 153, ist nicht häufig.

Die Jona-Scenen gehören zu den am meisten kontroversen Darstellungen des altchristlichen Bilderkreises. Raoul-Rochette [2]) bringt dieselben mit einem Herakles-Mythus in Verbindung, de Rossi fasst mit Anschluss an Matth. 12, 40 f. den ganzen Cyklus als einen Typus der Auferstehung, während de Buck [3]) durch denselben einen Protest gegen judenchristliche Engherzigkeit und zu Gunsten der Heidenmission ausgesprochen findet. Ihm hat sich Kraus [4]) angeschlossen, während Martigny [5]) die Hypothesen de Rossi's und de Buck's kombinirt und nach älteren Exegeten die Beziehung auf Verfolgungsnoth hinzufügt.

Der von Rochette angezogene Mythus, nach welchem Herakles von einem See-Ungethüme verschlungen und nach drei Tagen wieder ausgespieen wurde, wird allein von zwei Scholiasten dem Hellanikus (Fragm. CXXXVII, S. 145 ff., ed. Sturz) nacherzählt, war also jedenfalls nur in einem sehr engen Kreise bekannt, wie denn auch bildliche Darstellungen desselben bis jetzt nur ganz vereinzelt nachgewiesen worden sind. Eine Beeinflussung des christlichen Bilderkreises durch ein solches Sujet wird damit also so gut wie ausserhalb des Bereiches der Möglichkeit gestellt; ausserdem bestimmt die genannte Hypothese eine Scene als fundamentale, die es in Wirklichkeit nicht ist.

---

[1]) Bottari, t. 56, 82, 122, 142—187.

[2]) Raoul-Rochette, Prem. Mém. sur les antiq. chrét., S. 111; Les Catacombes de Rome, S. 86 f. (der ital. Uebersetzung, Mailand 1841).

[3]) V. de Buck in den Études relig. hist. par les P. P. de la Comp. de Jésus XIIIᵉ année, t. II, 1868, S. 301 ff.

[4]) Deutsche R. S., S. 326.

[5]) Martigny, Dict., Jonas.

Aus demselben Grunde können die antiken Darstellungen der Befreiung der Andromeda nicht als formale Typen in Betracht kommen; zudem ist hier die äussere Uebereinstimmung verschwindend gering. Die Interpretation de Rossi's ist ungenügend, da sie den ruhenden Jona ausschliesst, und die Ansicht de Buck's gründet sich auf die unrichtige Voraussetzung, dass die in der modernen römisch-katholischen Kirche am Ostersonnabend üblichen Lektionen, wenn auch nicht der Form, so doch dem Inhalte nach der altchristlichen Liturgie entnommen seien. Auch haben in der Geschichte des Jona erst spätere Kirchenschriftsteller, seit Hieronymus, eine Begründung des Rechtes der Heidenmission gefunden. Wie ferner der Brief des römischen Clemens beweist, war der Ausgleich zwischen der judenchristlichen und der heidenchristlichen Partei in Rom am Ende des ersten Jahrhunderts jedenfalls bereits vollzogen; die ältesten Jona-Bilder aber gehören frühestens dem Anfange des zweiten Jahrhunderts an, und es hat keinen Sinn, gegen Verhältnisse, die in Rom wenigstens nicht mehr existiren, nachträglich und Jahrhunderte hindurch zu protestiren. Und selbst wenn man zu dem angegebenen polemischen Zwecke bildliche Darstellungen hätte schaffen wollen, wie konnten die Künstler gerade auf diese Scenen verfallen? Ungeschickter hätten sie jenem angeblichen Proteste nicht Ausdruck verleihen können.

Die Beziehung auf Verfolgungsnoth, welche Martigny dem Bilde als weiteren Inhalt gibt, theilt die Schwäche der Interpretation de Rossi's: sie schliesst den ruhenden Jona aus.

Der Hauptmangel der bisherigen Untersuchungen über die Symbolik der Darstellung liegt darin, dass von vornherein mit den drei oder mehr Jona-Scenen als gegebenen Grössen zu rechnen angefangen wurde, ohne dass festgestellt war, wie diese einzelnen Gruppen chronologisch sich zu einander verhalten, ob dieselben gleichzeitig in die Erscheinung getreten sind oder successiv sich entfaltet haben. Allgemein wird das erstere Verhältniss angenommen. Aber dieser Voraussetzung steht das Zeugniss der Monumente direkt entgegen; aus demselben erhellt vielmehr, dass eine jener Scenen, nämlich der ruhende Jona, als die Wurzel und der Ausgangspunkt der übrigen anzusehen ist.

Scharf hebt sich der ruhende Jona von den übrigen Scenen ab, so dass diese Darstellung nicht nur auf dem ältesten dieser Gruppe zugehörigen Bilde in S. Lucina und sonst sehr häufig ohne dieselben erscheint [1]), sondern auch dann, wenn sie mit diesen vereint ist, unverkennbar als die Hauptdarstellung sich dokumentirt, insofern im Gegensatz gegen die geschichtliche Folge der ruhende Jona zwischen die beiden Scenen der Ausstossung und der Errettung eingeschoben [2]) und mit grösseren Proportionen umrissen wird [3]) und so die einzelnen Momente des Ganzen auf sich koncentrirt. In dem ruhenden Jona vollendet sich die aus den verwandten Scenen gebildete Pyramide [4]), und auf einem Sarkophag-Relief tönt die Wellenschwingung einer Bilderreihe energisch in ihm aus [5]). Die Komplementgruppen werden verstümmelt und in ihrem Verständnisse von der Schluss-Scene abhängig gemacht [6]), und sogar nicht verwandte Scenen werden zu Begleitbildern des ruhenden Jona heruntergedrückt [7]). Auf einem gallischen Sarkophage [8]) repräsentiren zwei fast ganz übereinstimmende Darstellungen des ruhenden Jonas den gesammten Bilderschmuck.

Ein solches Verfahren seitens der Künstler ist nur erklärlich, wenn in ihnen das Bewusstsein fortdauernd gedacht wird, dass diese Darstellung den ihr verwandten zeitlich und inhaltlich voranstehe, und diese erst durch jene gesetzt worden seien.

---

[1]) Als Fresco: De Rossi, R. S. I, t. IX; Bull. 1876, t. VIII; Bottari, t. 65, 97 (?), 103, 116, 145, 167; Garrucci, Stor., t. 79, 1. Als Relief: Bottari, tom. II, S. 181; Odorici, Monum. crist. di Brescia, t. V, 5; Millin, pl. LVIII, 2; Coll. Simelli n. 22; ferner auf unedirten Reliefs in Villa Albani (an der Gartenmauer, mit n. 245 bezeichnet), in der Vorhalle von S. Maria in Trastevere, im Lateran-Museum; auf einem geschnittenen Steine bei Perret, IV, 5; auf einer Lampe bei Bartoli, Antiche luc., Roma 1691, p. 111 n. 30, auf einem Goldglase bei Garrucci, Stor., t. 169, 1.

[2]) Kubikulum *C* und *D*; Bottari, t. 177; Garrucci, t. 79, 1.

[3]) Bottari, t. 103, 120, 122, 127, 142, 154; Garrucci, t. 56, 5; Bull. 1866, S. 46 n. 3.

[4]) Bottari, t. 148, vgl. 50, 86, 153.

[5]) Bottari, t. 42.

[6]) Bottari, t. 50.

[7]) Bottari, t. 67 (zwischen Quellwunder und Daniel); Odorici a. a. O. (zwischen Orans und Daniel).

[8]) Millin, pl. LVIII, 1.

Während ferner die erstern vielfach variiren und also damit eine noch flüssige Bildung verrathen, tritt die Darstellung des ruhenden Jona sofort in einer bestimmten, fest ausgeprägten Form auf, woraus auf eine längere Entwicklungsgeschichte und damit auf ein höheres Alter dieses Typus zu schliessen ist. Die Interpretation des Jona-Cyklus hat demnach den Inhalt dieser Scene zuerst zu begreifen zu suchen.

Die biblische Erzählung gibt nicht den geringsten Anhaltspunkt, von welchem die Forschung ausgehen könnte. Wenn ich selbst früher dem Bilde einen negativen Inhalt zuwies, genauer dasselbe als eine Warnung vor unzufriedenem Murren wider Gottes Fügungen fasste, so hat sich mir bei genauerer Prüfung der Originale diese Ansicht als unhaltbar erwiesen. Denn der ruhende Jona hat nirgends die Züge eines mürrischen, missmuthigen Menschen; die Mehrzahl der Bilder zeigt ihn vielmehr als einen gemächlich gelagerten Jüngling mit dem Ausdrucke milder Heiterkeit und hinträumender Selbstzufriedenheit. Dieser charakteristische Zug aber, welcher nicht nur in direktem Widerspruch zu dem betreffenden biblischen Berichte steht, sondern auch durch die Gesammtauffassung des Propheten seitens des Verfassers des Jona-Buches negirt wird, fordert, den Ursprung des Bildes anderswo zu suchen.

Die griechische Sprache hat für „Sterben" u. A. den Ausdruck ἀναπαύεσθαι „zur Ruhe kommen" [1]), und in gleicher Anschauung wird in römischen Inschriften der Tod als „quies aeterna" bezeichnet und das Grab ein „quietorium, requietorium" und das Sterben selbst ein „quietare" genannt [2]). Diese Vorstellung, welche in dem Sterben ein Entschlummern, in dem Tode einen Schlaf, ein Ausruhen und Befreitwerden von den Mühen des Lebens sieht, hat aber erst in christlichen Inschriften den entschiedensten Ausdruck gefunden. Epitaphien

---

[1]) C. J. G. n. 1973, 4623, 5850; Brunck, Anal. gr., t. III, 721, S. 307: Ἔνθαδε νῦν κατὰ γῆς σῶμ'ἀνέπαυσε πονῶν.

[2]) Gruter, S. 525, 6; 567, 8; 664, 10; 810, 2; 954, 1. C. J. L. III 1 n. 4458, vgl. auch n. 576: „... requievit ab (h) umanis sollicitudinibus"; Virg. Aen. I, 253: „placida compositus pace quiescit"; Murat., Thes. III, S. 1732 n. 12: „In monumento meo, quo dormicendum et permanendum est."

wie VICTORIA DORMIT — ZOTICVS HIC AD DORMIENDVM (Bold., S. 395; 399; vgl. Lateran-Museum Pilast. XX, 8; XXI, 10, 20, 23, 27, 29 mit oder ohne IN PACE), die Bezeichnung κοιμᾶσθαι, οἱ κοιμηθέντες im Neuen Testament und in der ausserbiblischen altchristlichen Literatur, der Name κοιμητήριον für die Begräbnissstätte und die gesammte altkirchliche Lehranschauung lassen sich für die Allgemeinheit und die Intensivität dieser Vorstellung vom Tode anführen. Ja es scheint sogar, dass die Formel IN PACE ursprünglich nur die Bedeutung eines Befreitseins von des Lebens quälender Unruhe im Sinne der ciceronianischen „laborum et miseriarum quies" (Catil IV, 4, 7) gehabt habe: die häufige Verbindung mit DORMIT und Kombinationen wie IN SOMNO PACIS, IN PACE SOMNI, PAVSAT IN PACE [1]) lassen dies vermuthen; andererseits treten die Formeln IN PACE CHRISTI, IN PACE DOMINI, VIXIT IN PACE und ähnliche, welche über diese Bedeutung hinausführen, erst verhältnissmässig spät auf. Auch die Verfluchungsformeln auf christlichen Grab-Inschriften gehen im letzten Grunde auf die Auffassung des Todes als eines Schlafes zurück.

Das heidnische Alterthum hat den Todesschlaf bildlich ausgedrückt, indem es den Verstorbenen gemächlich ruhend oder schlummernd darstellte oder den Gedanken des Ausruhens im Tode in einen mythologischen Vorgang kleidete.

Wenn Dionysus zu Ariadne herantritt oder Mars sich Rhea Silvia nähert oder Diana zu Endymion herniedersteigt, so ist damit die Charakterisirung des Todes als eines vorübergehenden Schlafes mit frohem Erwachen, als eines dahinfliessenden Traumes mit dem Anbruche heiterer Wirklichkeit gegeben, wobei es für unsere Frage gleichgiltig bleibt, ob diese Darstellungen weiterhin den süssen Liebesgenuss im jenseitigen Leben, wie Stephani will [2]), andeuten oder nach Jahn [3]) als eine tröstliche Hinweisung auf das Wohlwollen der Götter den Menschen gegenüber zu fassen sind.

---

[1]) Vgl. auch „recumbere in regno dei" bei Tert., De resurr. carn. c. 35.

[2]) Stephani, Der ausruhende Herakles. Petersb. 1854, S. 42 ff.

[3]) Jahn in den Sitzungsberichten d. königl. sächs. Ges. v. Wissensch. 1855, S. 48. Vgl. Petersen in d. Annali dell' Ist. archeol. 1860, S. 364 ff.

Wenn also die antike Kunst der Volksvorstellung vom Tode als einem Schlafe einen bildnerischen Ausdruck verliehen hat, so darf man von vornherein ein gleiches Verfahren seitens der christlichen Kunst voraussetzen, die sich einer weit intensiveren und in der Kirche allgemein festgehaltenen und stark betonten Vorstellung ähnlichen Inhaltes gegenüber befand.

Dass nun in der That die altkirchliche Kunst die Aufgabe, ein Sujet zu schaffen, welches den bezeichneten Gedanken ausprägе, gelöst hat, zeigt mir die Figur des ruhenden Jona. Denn erst wenn das Bild von der eben entwickelten Idee vom Todesschlafe aus beurtheilt wird, tritt dasselbe aus seiner Unbestimmtheit heraus und wird seinem Inhalte wie seinem Zwecke nach klar erkannt. Die leicht hingegossene Gestalt mit den selig verklärten Zügen, durch das schattige Gewächs vor des Tages Hitze geschützt und da ruhend, als ob sie immer fortruhen möchte, ist nichts Anderes als ein Zeugniss desselben Geistes, in welchem der Gläubige auf den Grabsteinen den Tod seiner Lieben einen „friedevollen Schlaf", ein „Ausruhen in Frieden", ein sich „Niederlegen zum Schlafen" nannte.

Dieses Urtheil erhält eine weitere Bestätigung aus der Erkenntniss der Art und Weise der Entstehung des Sujets. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass dasselbe in derjenigen Fassung, in welcher es vorliegt, mit der Erzählung des Jona-Buches nicht zu vereinbaren ist.

Dagegen besitzt der antike Bilderkreis eine Figur, welche nach Form und Inhalt sich mit dem ruhenden Jona vollkommen deckt, die Gestalt des ruhenden Endymion [1]. Auf einem bekannten Sarkophage der kapitolinischen Sammlung (Museo Capit. t. IV, tav. 29) z. B. sieht man Endymion genau in derselben ruhenden Lage, mit gleicher Arm- und Beinstellung und mit demselben Gesichtsausdrucke, wie die Mehrzahl der Darstellungen den ruhenden Jona zeigt [2]. Einige Eigenthümlichkeiten der letztern erklären sich nur aus den antiken Vorbildern, so, dass die Laube zuweilen ganz fehlt oder die Form eines Baumes hat, besonders aber, dass der Prophet mit ge-

[1] S. den Quellennachweis bei Jahn, Archäol. Beiträge, S. 51 f.

[2] Besonders verweise ich noch auf eine im Besitze des Herrn Prof. Helbig in Rom befindliche Terracotta-Figur.

schlossenen Augen dargestellt wird [1]). Ein bereits früher erwähntes Relief ferner in S. Maria in Trastevere, auf welchem Jona (schlafend) eine kurze Tunika und langes lockiges Haar trägt, genau wie Endymion [2]), zeigt die Figur eines Widders unmittelbar mit der biblischen Scene verknüpft, eine Specialisirung der Gruppe, die sich nur aus den Endymion-Darstellungen erklären lässt, auf welchen sich sehr häufig um den Schlafenden die Heerde gruppirt (vgl. Jahn a. a. O.).

Zudem war Endymion ein sehr beliebtes Sujet der römischen Kunst und ist äusserst häufig auf Sarkophagen dargestellt worden, musste also den christlichen Künstlern wohl bekannt sein. Die Idee ferner des Ruhens im Todesschlafe hat in dem schlummernden Endymion einen besonders edlen und künstlerischen Ausdruck gefunden; das Bild empfahl sich also auch dadurch zur Nachahmung.

Von diesen Voraussetzungen aus erhebt sich die Frage, ob die altkirchliche Symbolik den ruhenden Jona als ein Bild des im Tode friedlich ruhenden Gläubigen der Kunst übermittelt, und dass diese letztere erst das Sujet formal der Figur des schlummernden Endymion angeschlossen habe, oder ob die Darstellung des Endymion überhaupt formal und inhaltlich derjenigen des ruhenden Jona zu Grunde liege, und diese erst durch jene motivirt worden sei. Es wird kaum möglich sein, über diese Verhältnisse mit einiger Sicherheit zu entscheiden. Aber der Umstand, dass die hier in Frage kommende Erzählung des Jona-Buches für die geforderte Symbolik durchaus keinen Anhaltspunkt bietet, und dass die Uebereinstimmung des antiken und des christlichen Typus eine fast vollständige ist, scheint mir darauf hinzuweisen, dass der ruhende Jona als eine Umbildung und Umdeutung des schlummernden Endymion zu beurtheilen sei.

---

[1]) Kubikulum *C.*, de Rossi, R. S. I., t. IX; Bottari, t. 42; Bull. crist. 1866, S. 46 n. 3; Bartoli a. a. O. n. 29; Garrucci, t. 37, 1; ferner auf dem erwähnten Relief in Villa Albani, woselbst Jona in tiefen Schlaf versunken erscheint, ebenso auf dem Relief in S. Maria di Trastevere; Bartoli a. a. O. n. 29; n. 30.

[2]) Clarac, pl. 170, 70; 165, 72; Museo Borb. XIV, 19; XIV, 3; Gerhard, Ant. Bildw. I, Taf. 37, 38.

Fast ganz frei von antiken Reminiscenzen stellen sich dagegen diejenigen Jona-Scenen dar, welche später an jene Grundscene angesetzt sind: die Ausstossung des Propheten und die Rettung desselben. Nur der See-Drache, welcher Jona verschlingt, hat genaue antike Vorbilder [1]). Erwiesen sich diese accessorischen Scenen schon durch das Verhältniss der äussern Anordnung als jüngere Produkte, so werden dieselben von der Grundscene weiterhin durch ihre Symbolik geschieden. Denn während der ruhende Jona den Todeszustand als einen friedevollen, sanften Schlummer charakterisirt, verleiht der in das Meer gestürzte und an das Land gerettete Jona der Vorstellung Ausdruck, welche das Sterben als ein Versinken in den Abgrund des Todes, also als etwas Grauenerregendes fasst, von welchem Erlösung ersehnt wird (vgl. auch S. 49 f.).

Auf dem Schiffe in *C* erhebt Einer von der Mannschaft die Arme in einem Gestus, welcher bei den ersten Christen das Gebet zu begleiten pflegte [2]). Durch diese Uebereinstimmung veranlasst, hat de Rossi (a. a. O., S. 347) diesen Mann als einen Orans, als das Bild eines betenden Christen bestimmt und das Schiff selbst für ein Symbol der Kirche erklärt. Diese Interpretation ist nicht zulässig. Abgesehen davon, dass dadurch einer Darstellung zwei ganz verschiedene Ideen überwiesen werden, zeigen Beispiele auf Sarkophagen [3]), dass dieser Gestus auch der Ausdruck lebhafter Betheiligung an irgend einem Vorgange sein kann. Hier ist also entweder die Ausstossung des Propheten oder das Erscheinen des heranschwimmenden See-Drachen Ursache des Gestus, wenn derselbe überhaupt nicht in gedankenloser Nachahmung des „Schiffbruchs" in B seinen Grund hat, was sehr wahrscheinlich erscheint.

Bemerkenswerth ist das Kreuz auf dem Schiffshintertheile des Fahrzeuges in *D*. Indessen wird es schwerlich als ein

[1]) Vgl. z. B. Zoëga, Bassirilievi I, 53 (Charybdis); Pitture antiche di Ercolano, Napoli 1760, II, S. 21; Museo Borbon. X, 34; Museo Capit. IV, S. 121.

[2]) Tertull., Apol. c. 30: „Illuc (ad caelum) suspicientes Christiani manibus expansis . . . precantes sumus." Clemens R., Epist. I ad Cor. n. II: „ . . . ἐξετείνατε τὰς χεῖρας ὑμῶν πρὸς τὸν παντοκράτορα θεόν." Vgl. I, Tim. 2, 8: „βούλομαι οὖν . . . ἐπαίροντας ὁσίους χεῖρας."

[3]) Bottari, t. 31, 42; 193; vgl. auch Kubikulum *D*.



christliches Symbol zu fassen sein, da bei den Alten die Schiffsflagge an derselben Stelle und an einer gleichen Kreuzstange sich nachweisen lässt [1]). Ausserdem würde das christliche Kreuz auch hier störend in die Symbolik der Gruppe eintreten und in seinem letzten Motive ein Räthsel bleiben, ganz abgesehen davon, dass es aus vorkonstantinischer Zeit keine Kreuzes-Darstellungen gibt.

Die zweite Bilderreihe, die in geringerer Höhe an den Hauptwänden des Kubikulums hinläuft, beginnt jetzt (das erste Gemälde existirt nicht mehr) mit dem fischenden Petrus, woran sich das Taufbild schliesst. Da die Abweichungen dieser beiden Darstellungen von den Originalen in B bereits erörtert wurden, so kann die Untersuchung sofort zu dem dritten Bilde der linken Seitenwand, durch welches eine neue Scene, der sein Bett tragende Gichtbrüchige, eingeführt wird, übergehen. Der Paralytische ist als Jüngling gefasst, in eine kurze Tunika gekleidet und trägt auf seinem Rücken ein durchflochtenes Bettgestell mit vier kunstvoll gedrehten Füssen. Die Darstellung ist nicht häufig; die älteren Bilder zeigen den Geheilten allein, die spätern in Verbindung mit Christus und einer oder mehreren Begleitpersonen. Auch die Form des Bettes ist Schwankungen unterworfen, und der Jüngling selbst wird nicht selten, besonders auf Sarkophagen, zu einem Knaben umgebildet, in welchen Fällen wohl Porträts vorliegen. Die Darstellung Paralytischer gehört der Klasse der Heilungswunder an, und die symbolische Bedeutung derselben ist durch die der letzteren (vgl. S. 15 ff.) gegeben. Darum erscheint die Figur zwischen dem Quellwunder und der Auferweckung des Lazarus und als Pendant zu Jona [2]). Severano, Aringhi und Bottari und die Mehrzahl der neuern Erklärer sehen in dem Bilde eine Symbolisirung des Buss-Sakramentes. Es ist indess, ganz abgesehen von der unrichtigen Werthschätzung des altchristlichen cömeterialen Bildercyklus, auf welche jene Ansicht sich gründet, bei Aufstellung derselben übersehen worden, dass in der evangelischen

[1]) Antichità di Ercolano, t. V, S. 17 des Anhanges; vgl. Tert., Adv. Marcion. III, c. 18: „Nam et in antenna, quae crucis pars est . . ."; ad nat. I., c. 12. Justin M. Apol. I c. 55.

[2]) Bottari 187, 60, 106.

Erzählung (Matth. 9, 2 ff. und die Parallelen) die Heilung, bzw. das Forttragen des Bettes ein von der Sündenvergebung getrennter späterer Akt ist.

Ebensowenig aber wird man de Rossi zustimmen, welcher in diesem Heilwunder eine Illustration von Joh. 5, 2—12 und eine Symbolisirung der durch die Taufe gewährten Sündenvergebung erkennt, da auch diese Erklärung dem Texte keine Rechnung trägt, insofern nach demselben die Heilung am Teiche Bethesda stattfand (v. 8), das Wort Jesu aber von der Sündenvergebung erst später, im Tempel, erfolgte (v. 14), wo der Geheilte gewiss nicht mehr mit dem Bette beladen war. Tertullian, auf welchen sich de Rossi beruft, bezieht sich, wo er von der „Piscina Bethsaida" spricht, nicht auf das Heilwunder Jesu oder seine Worte zu dem Geheilten, sondern vergleicht nur die Wirkungen des heilkräftigen Teiches [1]).

Wenn ausserdem von den Künstlern Christus allein oder mit anderen Personen neben den sein Bett tragenden Paralytischen gestellt wird [2]), so ist damit eine Beziehung auf die Tempel-Scene ausgeschlossen.

Die Hinterwand trägt als Hauptbild das Mahl, begleitet von zwei Gruppen und weiterhin von zwei Fossorengestalten. Letztere stellen offenbar, in Nachahmung von *B*, die Personen dar, durch welche der Besitzer des Kubikulums dasselbe herstellen liess. Sie führen als Zeichen ihres Handwerkes die Picke; die lang herunterfallende Tunika dient dem Zwecke feierlicher Ausstaffirung; bei der Arbeit tragen sie dieselbe geschürzt [3]).

Solche Darstellungen sind nicht selten. Die Fossoren (fossores, κοπιαταί, copiatae) bildeten eigene Collegia und übten die unmittelbarste Aufsicht über die Cömeterien aus. Im vierten Jahrhundert traten sie sogar in den Ordo der Kleriker ein

---

[1]) Tert., De bapt. c. 5: „Figura ista medicinae corporalis spiritalem enedicinam canebat . . . Qui vitia corporis remediabant, nunc spiritum medentur; qui temporalem operabantur salutem, nunc aeternam reformant; qui unum semel anno liberabant, nunc quotidie populos conservant."

[2]) Z. B. Bottari, t. 31, 36, 39, 41, 88, 140.

[3]) Vgl. Bottari, t. 98, 99, 171; dag. Garrucci, 41, 1.

und haben in Rom eine Zeitlang sehr weitgehende Machtbefugnisse [1]).

Näher der Mitte der Hinterwand sind die beiden inneren Begleitscenen der Hauptgruppe angebracht, und zwar links das Bild eines Mannes und einer Frau; zwischen ihnen ein dreifüssiger Tisch. Die männliche Figur trägt wulstiges Haar, das Gewand ist so umgeworfen, dass es die rechte Hälfte des Oberkörpers bis zu der Hüfte unbedeckt lässt, dagegen auf der linken Schulter sich aufbauscht und dann von derselben glatt herunterfällt. Die weibliche Gestalt ist in eine unter der Brust aufgegürtete Stola gekleidet, und hat das Haupt durch eine auf den Rücken herunterfallende palla verhüllt. Sie neigt sich leicht seitwärts nach dem Tische hin und erhebt betend die Arme. Der zwischen Beiden stehende Tisch hat die Form eines Dreifusses und ist mit Speisestücken, darunter Brod und Fisch, bedeckt.

Letzterer und ein darunter liegendes Brod werden von der männlichen Person ergriffen.

Das Bild hat durch die Zeit gelitten, aber es war von Anfang an ein sehr dürftiges, fehlerhaftes Werk. So sind die Arme der Frau zu kurz, und an beiden Händen fehlt ein Finger; der rechte Armanschluss des Mannes ist falsch gezeichnet, die Schattirung dick, die Gesichtszüge stier und ohne Ausdruck.

Dem Gemälde erkennt die moderne Exegese eine hohe Bedeutung zu. Soweit ich die hier einschlägliche Literatur überblicke, wird dasselbe übereinstimmend als eine Darstellung der Eucharistie gefasst, wobei die männliche Gestalt als konsekrirender Priester figurirt; die Orans aber soll die Kirche symbolisiren.

Das Gewandstück, welches der nach der Speise greifende Mann trägt, ist das griechische Pallium (ἱμάτιον, φᾶρος), welches, noch am Ende der Republik in Rom als eine eines römischen Bürgers unwürdige Kleidung durchaus zurückgewiesen [2]), bereits

[1]) Vgl. meine Dissertation „De veterum Christianorum rebus sepulcralibus", Gothae 1879, S. 19 ff., und de Rossi, R. S. III, S. 533 ff.

[2]) Cicero, pro Rabir. c. 9, wo auch als Anklage erscheint „. . . palliatum fuisse, aliaque habuisse non Romani hominis insignia"; in Verr. V, 52: „tu praetor in provincia cum tunica pallioque purpureo visus es."

unter Augustus in der Weise Mode wurde, dass der Kaiser den Gebrauch desselben einzuschränken sich veranlasst sah [1]).

Unter seinen Nachfolgern griff mit dem Verfall der alten Tracht diese neue Mode noch mehr um sich, so dass es sich leicht erklärt, wenn wir dieselbe auch in christliche Kreise eingedrungen finden. Die Art des Umwurfs indessen, welche das Bild in *C* zeigt, lässt sich sonst mit keinem Beispiele belegen, und hat schwerlich in Wirklichkeit existirt und ist bei einem Christen umsoweniger vorauszusetzen, da eine solche Entblössung des Körpers die Grenze des Anstandes überschreitet. Von dem gewöhnlichen Pallium ist das Pallium der Philosophen, welches Tertullian in seiner bekannten Schrift vertheidigt, wohl zu unterscheiden, wie bereits Ferrari richtig beobachtet hat [2]); doch ist es irrig, wenn neuere Erklärer in diesem Philosophengewande, das sich hauptsächlich durch (übertriebene) Einfachheit des Stoffes und Nachlässigkeit des Umwurfes von dem gewöhnlichen Pallium unterschied und die eigentliche Zunfttracht der Philosophen bildete [3]), die Amtstracht der damaligen Geistlichkeit erkennen. Von Justin, dem Märtyrer, und dem Presbyter Heraklas, einem Schüler des Origenes, wird es als eine besondere Eigenthümlichkeit vermerkt [4]), dass sie nach ihrer Bekehrung zum Christenthum das pallium philosophicum nicht ablegten, und aus der Schrift Tertullian's ist deutlich zu entnehmen, einerseits, dass er diese Tracht durchaus als Privatperson und aus rein persönlicher Entschliessung adoptirt hat [5]), andererseits, dass dieselbe den Karthagern als eine lächerliche Neuerung erschien und die Verspottung des Apologeten zur Folge hatte; sie kann also nicht schon längere oder kürzere Zeit Amtstracht christlicher Kleriker gewesen sein. Auch würde Tertullian gewiss nicht die Vertheidigung als eine persönliche Sache geführt haben, wenn

1) Suet. in Aug. c. 40.

2) Ferrari, De re vestiasia Pert. 1685 p. II, lib. IV, S. 139 ff.; vgl. auch Salmasius, Tertulliani de pallio liber Ludg. Bat. 1656, S. 61 ff.

3) Gellius, Noct. att. IX, 2: „video, inquit Herodes, barbam et pallium; philosophum nondum video." Es hatte häufig ein schmutziges und abgetragenes Aeussere; s. Ferrari a. a. O, S. 174 ff.

4) Eusebius, Hist. eccl. IV, 11; VI, 19.

5) Dagegen Apolog. c. 42: „Quo pacto homines vobiscum degentes, ejusdem victus, habitus, instructus, ejusdem ad vitam necessitatis?"

mit ihm viele Andere von dem Spotte der Gegner betroffen worden wären. In Rom aber lagen die Verhältnisse schwerlich anders. Noch im Jahre 428 wird in einem Dekretale des Bischofs Cölestinus (Mansi IV, 464) gallischen Klerikern, welche die orientalische Mönchsgewandung (Pallium mit Gürtel) zu tragen anfingen, bemerkt: „Discernendi a caeteris sumus doctrina, non veste, mentis puritate, non cultu."

Wenn ferner Cyprian [1]) den heidnischen Philosophen das Unanständige ihrer Kleidung — es war das Pallium — zum Vorwurfe macht und ihnen in dieser Beziehung die christlichen Lehrer als Muster hinstellt, so ist damit die Stellung der Kirche zu dieser Tracht klar genug bezeichnet. Denn die Kirche war damals bereits viel zu konservativ, als dass man mit de Rossi annehmen dürfte, sie sei innerhalb dreier bis vier Jahrzehnte von einer Anschauung zur entgegengesetzten übergegangen. Ueberhaupt aber ist unerwiesen, dass schon zu Tertullian's Zeit die Glieder des geistlichen Standes durch eine besondere Kleidung ausgezeichnet gewesen seien; der Unterschied zwischen Laien und Klerus war noch flüssig, und die Stellung der Kirche innerhalb der Heidenwelt empfahl die Vermeidung jeder öffentlichen Kundgebung des Christennamens [2]). Selbst wenn zugegeben wird, dass bei kultischen Handlungen die Glieder des geistlichen Standes sich eines besonderen Gewandes bedienten, so ist dasselbe gewiss nicht in der Weise getragen worden, wie das Fresko in *C* zeigt; und selbst wenn die Behauptung dahin modificirt würde, dass dieser Ueberwurf eine künstlerische Umbildung des Priestergewandes sei, ist nicht anzunehmen, dass der Künstler einen Mann, der, nach de Rossi, den konsekrirenden Priester darstellt und im Vollzuge des geheimnissvollen und feierlichsten Sakramentes begriffen ist, in solcher leichtfertiger, unziemlicher Gewandung vorgeführt

---

[1]) Cyprian, De bono pat., S. 211 ed. Oxon. 1682: „apparet illic veram non esse patientiam, ubi sit insolens affectatae libertatis et exerti ac seminudi pectoris inverecunda jactantia. Nos autem, qui philosophi non verbis, sed factis sumus, nec vestitu sapientiam, sed veritate praeferimus u. s. w."

[2]) Richtig Pelliccia (De christ. eccl. polit., p. I, S. 120): „Neminem latet, tribus primis aerae christianae saeculis Clericorum vestem nulla in se a communi laicorum discrepasse; maxime enim Clericorum intererat se Ethnicorum oculis subducere."

habe. Die männliche Figur auf dem bekannten Marienbilde in S. Priscilla hat freilich das Pallium in ähnlicher Weise umgeworfen, aber das Gewand ist dicht unter dem Arme heraufgezogen und nicht, wie hier, bis zu den Hüften fallen gelassen.

Die rechts stehende Orans soll die Kirche illustriren. Nur ein einziges Beispiel lässt sich für diese Behauptung anführen, eine Orans mit der Ueberschrift ECCLESIA auf einem Codex des elften oder zwölften Jahrhunderts; denn die beiden Frauengestalten in S. Sabina auf dem Aventin (Anfang des fünften Jahrhunderts), welche laut der Inschrift die ecclesia ex gentibus und die ecclesia ex circumcisione, die heidenchristliche und die judenchristliche Kirche, darstellen, sind nicht Oranten. Und doch liegen sie noch innerhalb der Entwicklung altchristlicher Kunst. Die weiblichen Oranten ferner auf Deckengemälden begünstigen nur scheinbar diese Auffassung, da sie entweder rein ornamentale Figuren sind, wie auf dem bekannten Deckengemälde in S. Lucina (de Rossi, R. S., t. I, tav. 10), oder weibliche Verstorbene darstellen (vgl. S. 171 f.). Lässt sich demnach den beiden Figuren, für sich betrachtet, die ihnen imputirte Bedeutung und Rolle nicht zuschieben, so steht der Auffassung de Rossi's ferner der Umstand entgegen, dass auf dem Tische der Wein fehlt. Denn, wenn ein konsekrirender Priester auftritt, so wird damit die Handlung soweit in die Realität heruntergerückt, dass das eine Element unmöglich fehlen kann. Auf den zahlreichen Monumenten, welche den Fisch in Verbindung allein mit Brod oder Broden aufweisen, wird dieser Mangel nicht empfunden, da dieselben nicht die Handlung der Eucharistie vorführen, sondern sich auf die Illustrirung des eucharistischen Gedankens, des Genusses des ἰχθὺς ganz allgemein beschränken. Dagegen wird in dem Epitaph des Abercius, welches die Feier des Abendmahles im Auge hat [1]), wie auch die Inschrift von Autun [2]), neben dem Fische und dem

---

[1]) V. 11 f.: „. . . παντὶ δ'ἔσχον
Συνομηγύρους . . ."
s. Garrucci, Mélanges d'Epigraphie ancienne, S. 2.

[2]) V. 9: „'Ασχάνδιε (πά)τερ τὠμῷ κε(χα)ρισμένε θυμῷ || Σὺν μ(η)τρὶ χρηστῇ, σὺν ἀδελφ(ει)οῖσιν ἐμοῖσιν || Ἰ (χθ)ύος ἐν δείπνῳ μν(ώ)εο Πεκτορίου || . — Garrucci, S. 47 und Tafel.

Brode der Wein, und zwar ausdrücklich erwähnt[3]). Auch hat offenbar die Armstellung der männlichen Person nicht den Sinn, welcher ihr zuerkannt wird; der ganz ausgestreckte rechte Arm und der halbeingezogene linke bilden einen Gestus, der durchaus von demjenigen abweicht, mit welchem auf Sarkophagen Christus bei der Konsekration von Brod und Fisch erscheint. Die Bewegung ist die ganz natürliche Jemandes, der einen Gegenstand mit zwei Händen vorsichtig angreifen will. Dazu stimmt auch die Beinstellung, die ein Vorwärtsschreiten ausdrückt; ein konsekrirender Priester aber ist nicht anders als ruhig stehend zu denken, wie auch Christus im Akte der Konsekration.

Die stark ausgepägte Individualität der beiden Figuren schliesslich, die gewiss nicht dem Unvermögen des Künstlers, ideale Züge zu schaffen, zuzuschreiben ist, deutet auf bestimmte Personen hin.

Die altchristliche Kunst bietet keine dieser analoge Gruppe; nur die Form des Tisches mit den Speisestücken lässt sich innerhalb und ausserhalb derselben zahlreich nachweisen. Der dreifüssige Tisch diente im heidnischen Alterthume sowohl zu kultischen als zu privaten Zwecken; in letzterer Beziehung findet er sich entweder als kostbares Ziermöbel zur Aufstellung von Nippes oder in mehr oder weniger einfacher Ausstattung als Tisch zur Aufnahme von Speisen oder Getränken (mensae vinariae)[1]). Diese Verwendung des Dreifusses lässt sich bei den sogenannten Todtenmahlzeiten heidnischer Monumente sehr häufig beobachten[2]) und in gleicher Weise auf christlichen Denkmälern. Eine, zwei oder mehrere Personen finden sich sitzend oder liegend neben solchen Tischen, auf welchen, ähnlich wie auf den heidnischen, Brod und Fisch aufgetragen ist[3]).

---

[1]) Ebend. v. 21: „οἶνον χρηστὸν ἔχουσα, κέρασμα διδοῦσα μετ'ἄρτου." Garrucci a. a. O., S. 3.

[2]) Horat., Sat. I, 3, 13:

„ . . . Sit mihi mensa tripes,
Concha salis puri et toga quae defendere frigus
Quamvis crassa queat . . . ."

[3]) Clarac, Musée de Sculpture, n. 232, 289, 338, 339, 284, 340, 291; pl. 159, 160, 161.

[4]) Bottari 106, 127; Garrucci 56, 4; Bull. 1865, S. 42.

Der symbolische Inhalt dieser Darstellungen liegt vollkommen klar: sie idealisiren das häusliche Familienmahl zu dem himmlischen Festmahle, die irdische Freude zu der seligen, paradiesischen. Dieser Bildergruppe ist auch das in Frage stehende Fresko zuzuweisen. Zwei Verstorbene, Gatte und Gattin, wie auch auf dem bekannten Fresko in S. Domitilla[1]), schicken sich an, das häusliche Mahl zu begehen, indem sie dasselbe nach christlicher Sitte mit Gebet eröffnen. Der Künstler hat das Weib betend, den Mann die Speisen ergreifend gebildet, in der Absicht, den mit Danksagung verbundenen Genuss der Gaben darzustellen. Das ist das einzige neue Moment, welches durch dieses Gemälde in den bekannten Cyklus hineingetragen wird, aber dasselbe ergibt sich so natürlich, dass daraus für die Erklärung keinerlei Schwierigkeiten erwachsen können. Das Gebetsleben der alten Christen wird ausdrücklich von den Schriftstellern hervorgehoben[2]); auch musste dem Künstler daran gelegen sein, den sieben sitzenden Figuren des Hauptfeldes die Personen der Nebengruppen stehend zur Seite zu ordnen[3]); daher zeigt auch das rechte Begleitbild, das Opfer Isaak's, diese Orantenstellung. Der Parallelismus also der einen und der anderen Scene liegt klar. Durch diese Orantenstellung wird natürlich dem Bilde ein feierlicheres Gepräge verliehen, und die festliche Freude,

---

[1]) Bull. a. a O. Nachdem ich das Original genau untersucht, muss ich gegen de Rossi die links sitzende Figur für eine weibliche erklären.

[2]) Tert, Apol. c. 39. Ein Relief im Lateran-Museum bildet in dieser Beziehung eine sehr instruktive Parallele zu unserem Bilde. Auf demselben feiern rechts vier männliche Personen ein Gastmahl; vor ihnen liegt auf einem dreifüssigen Tische ein grosser Fisch. Links sitzt eine männliche Person auf einem δίφρος und liest aus einer Rolle. Vor ihr steht rechts eine weibliche Orans und ein nach links gewendeter Mann, der genau dieselbe Kleidung trägt, wie die männliche Person auf unserem Fresko. Hinter dem Stuhle steht eine zweite Frauengestalt, die den linken Arm erhebt, in der Rechten eine Rolle trägt und mit dem Gesichte sich zu dem sitzenden Manne wendet. — Das Relief stellt, darüber kann kein Zweifel sein, zwei Familienscenen dar: rechts ein Mahl, links das Vorlesen aus der heiligen Schrift. Auch hier ist die Orans direkt nicht motivirt, aber dadurch, dass sie der Künstler eingeführt hat, kennzeichnete er diese Scene und diese Lektion als eine christliche. (Tertullian, Ad ux. II, c. 9).

[3]) Stehende Figuren finden sich auch hinter dem dreifüssigen Tische heidnischer Todtenmahle, z. B. Clarac n. 290.

die den christlichen Gastmahls-Darstellungen eigen ist, verkümmert in der ernsten, harten Zeichnung; aber es ist auf diese Eigenthümlichkeit kein Gewicht zu legen, da derselbe hieratische Zug auch die Opferung Isaak's auszeichnet und dort sogar zum Nachtheile der Gesammtwirkung bis auf die Bildung des Bockes sich erstreckt [1]). Ebenso bezeugen die statuenartigen Gestalten der beiden Fossoren in ihrer ceremoniellen Haltung und feierlichen Gewandung dieses Bestreben des Künstlers.

Wie also schon früher der von de Rossi aufgestellten dritten Klasse der dreifüssige Tisch mit sieben Broden (in *B*) entzogen werden musste, so kann auch dieser Darstellung keine selbständige Bedeutung zuerkannt werden. Die Gastmahlsbilder reduciren sich demnach auf zwei Gruppen, deren erstere das von den sieben Jüngern gefeierte mystische Mahl, sowie den Speisetisch mit den sieben Brodkörben (in *B*) und die Darstellung der Salonitaner Gemme (S. 55), also im Ganzen fünf Darstellungen umschliesst, während die Familienmahle eine zahlreiche Klasse ausmachen.

Links neben dem Mahle der Sieben stehen in kurzer Tunika, die Arme zum Gebete ausbreitend, Abraham und Isaak, weiterhin rechts der Widder und ein einzelner Baum, neben welchem ein Holzbündel liegt. Die Scene findet sich häufig als Relief, selten als Fresko, und ist dadurch charakteristisch, dass sie sich nur lose dem biblischen Texte anschliesst. So begegnet Isaak, neben dem Altar kniend und mit verbundenen Augen, und der Engel, der nach der Schrift nur mit der Stimme in die Handlung eingreift, tritt in sichtbarer Gestalt auf und hält den Arm des zum Todesstreiche ausholenden Abraham zurück; daneben erscheint mit genauerem Anschluss an den Text, aber pleonastisch, die Hand Gottes aus den Wolken gereckt. Der Altar ist antiken Mustern nachgebildet, ja zuweilen mit heidnischen Emblemen versehen und bald mit, bald ohne Opferflammen.

Der Vergleich des Opfers auf Morija mit dem Opfer auf Golgatha liegt zu nahe, als dass ihn die archäologische Exegese nicht gezogen hätte. Seit Bosio-Severano war man

---

[1]) Vgl. auch Bosio, S. 503.

darin einig, dass die altchristliche Kunst in der Opferung Isaak's den Kreuzes- und Opfertod Jesu symbolisirt habe, bis de Rossi dieser Ansicht entgegentrat und eine Beziehung des Bildes auf das unblutige Messopfer behauptete. Weil, so wird bewiesen (R. S II, S. 343), die Kirche des dritten Jahrhunderts das Messopfer in Zusammenhang mit dem blutigen Opfer auf Golgatha gebracht hat, und dieses seinerseits durch das Opfer Isaak's vorgebildet ist, so muss auch zwischen ersterem und letzterem eine Beziehung vorliegen [1]. Ganz abgesehen davon, dass die erste Thesis unrichtig ist, erweist sich dieser seltsame Syllogismus, in welchem ein bekannter mathematischer Satz zur Anwendung kommt, dadurch als haltlos, dass die erste Thesis ein Verhältniss setzt, welches die Möglichkeit des Schlusssatzes von vorneherein ausschliesst, insoferne durch diesen und durch jene einer Darstellung, nämlich dem Opfer auf Morija, zwei Ideen zugewiesen werden (die Idee des blutigen und des unblutigen Opfers), die sich direkt ausschliessen und nicht nebeneinander bestehen können. Wenn aber in dem Syllogismus der einen Idee die Priorität vor der anderen zuerkannt wird, so ist damit für diese letztere kein Raum gelassen.

Aber auch die traditionelle Interpretation ist zurückzuweisen, denn da vorauszusetzen ist, dass von den Künstlern des dritten und des vierten Jahrhunderts die Symbolik des Bildes noch klar erkannt wurde, so geben diese späteren volleren Darstellungen dadurch, dass sie die Pointe der Scene auf den einen Gedanken göttlicher Intervention setzen, an, wie die Gruppe zu begreifen ist. Es lag, wie die späteren reicheren Scenen zeigen, nicht in der Absicht der Künstler, ganz allgemein die Opferung

[1]) Hier sei eine Angabe der deutsch. R. S. berichtigt. S. 319 derselben heisst es zu diesem Bilde: „Darauf führt unfehlbar der Zusammenhang der Komposition, wenn sich auch nicht so viele Zeugnisse für die Beziehung des Opfers Abraham's auf das eucharistische Opfer beibringen liessen." Dazu ist in der Anmerkung auf Garrucci, Vetri, 2. ed. p. 68, und Palmer, An introd. p. 33, verwiesen. Palmer ist mir nicht zur Hand, aber Garrucci führt nicht nur keine patristische Stelle an, sondern gibt seine Behauptung so vorsichtig, dass man sich nicht wundert, wenn er die Beziehung des Opfers Isaak's auf das Messopfer später entschieden abweist. (Storia dell' arte III, S. 127.)

Isaak's darzustellen, sondern einen bestimmten Moment innerhalb dieses Aktes, den Augenblick, wo das Furchtbare sich zu vollziehen im Begriff ist, aber zugleich durch ein mächtiges Befehlswort Gottes, durch ein thätliches Eingreifen seines Engels in seinem Verlaufe gehemmt wird. In den Worten des Hebräerbriefes: Πίστει προσενήνοχεν Ἀβραὰμ τὸν Ἰσαὰκ . . . λογισάμενος, ὅτι καὶ ἐκ νεκρῶν ἐγείρειν δύνατος ὁ θεός (11, 17 ff.) liegt der Schlüssel zum Verständniss der Darstellung; es handelt sich in derselben nicht um die Opferung Isaak's, sondern um eine Rettungsthat Gottes, die ein nach menschlicher Berechnung dem Tode verfallenes Leben im entscheidenden Momente befreit und dem Dasein zurückgibt. Daher in schroffer Gegenüberstellung auf der einen Seite der Altar, das Opfer, der Opferer bereit, und auf der anderen die Einhalt gebietende Stimme und Hand Gottes, und daneben pleonastisch das persönliche Eingreifen des Engels Gottes.

So symbolisirt das Bild die aus dem Tode herausreissende Macht Gottes im Sinne von Psalm 49, 16, wie auch die Rettung Isaak's in der kirchlichen Literatur zu den Auferstehungs-Bürgschaften gezählt wird.

Die Orantenstellung der beiden Personen, im letzten Grunde artistisch motivirt, ist eine sinnvolle Kompletirung der biblischen Erzählung. Der Baum deutet den Ort der Handlung, die Bergeshöhe, an und hat keinen symbolischen Inhalt.

Auf der rechten Seitenwand des Kubikulums *C* sind, neben der bereits besprochenen Jona-Scene, nur einige Ornamentstücke erhalten. Die rechte Thürwand dagegen hat ihre ursprüngliche Malerei vollständig bewahrt.

Auf einem würfelförmigen, regelmässigen Felsstück sitzt ein bärtiger, mit Tunika und Pallium bekleideter Mann und hält mit beiden Händen einen schmalen, langen, aufgerollten Papierstreifen. Sein Blick geht über den Rand desselben hinweg zu einer weiter unten befindlichen männlichen Person[1]) hin, die aus einem Brunnen mit überquellendem Wasser vermittelst eines Eimers geschöpft hat und nun beide Hände auf dem Henkel ruhen lässt.

[1]) Garrucci erklärt dieselbe für eine weibliche, für die Samariterin am Brunnen; indess sind die Züge wie die Kleidung entschieden die einer männlichen Person.

Die sitzende Person erinnert sofort an die entsprechende Figur in *B* und ist schwerlich mehr als eine direkte Nachbildung derselben. Man wird also auch in diesem Manne den Besitzer der Grabstätte zu erkennen haben, welcher nach einem festgesetzten Plane, wie die entfaltete Schriftrolle andeutet, die Anlage und Ausstattung derselben leitet. Grössere Schwierigkeiten bietet die Erklärung des wasserschöpfenden Mannes. Die Figur mit de Rossi [1]) symbolisch zu fassen, wird dadurch verwehrt, dass beide Scenen ein Ganzes bilden, und also, wie der ersten, auch der zweiten ein realhistorischer Inhalt zukommt. Auch vollzieht der Mann die Aufgabe des Wasserschöpfens in so geschäftiger Eile und mit so handwerksmässiger Geübtheit und ist in Haltung und Kleidung in dem Grade realistisch gefasst, dass in der Darstellung nicht mehr als eine Scene des alltäglichen Lebens, die sich irgendwie an die Katakomben anknüpft, erkannt werden kann. Nun lassen sich aber in fast sämmtlichen Katakomben Brunnen nachweisen [2]). Besonders bekannt und interessant ist die Brunnenvorrichtung in den Eingangsbauten von S. Domitilla (Bull. 1565, S. 96 f.); sie entspricht genau der Darstellung des Freskos. Auch in S. Callisto, in S. Priscilla und in anderen Cömeterien finden sich Brunnen, wie es denn selbstverständlich ist, dass eine so ausgedehnte Anlage, in welcher, abgesehen von den ständigen Aufsehern und den Fossoren, fast ohne Unterbrechung Personen ein- und ausgingen, um Angehörige zu bestatten oder die bereits Bestatteten irgendwie zu feiern, mit Wasser versehen war. Die Sorgfalt, mit welcher der Brunnen in S. Domitilla ausgearbeitet und mit Reservoir und steinernem Waschbecken in Verbindung gesetzt ist, beweist zur Genüge, dass man einer solchen Einrichtung wohl bedurfte und dieselbe zu schätzen wusste. Bei dieser Sachlage aber begreift sich leicht, dass die Herstellung einer Cisterne auch einmal bildlich dargestellt werden konnte, wofür

---

[1]) Mit Anschluss an de Rossi hat diesen Gedanken besonders de Richemont (Les nouvelles Études sur les Catacombes romaines, Paris 1856, S. 419 ff.) aufgenommen und ausgeführt. Vgl. auch deutsche R. S., S. 322 f. und Gsell-Fels, Römische Ausgrabungen im letzten Decennium, Hildburgh. 1870, S. 51.

[2]) Ueber Brunnen heidnischer Areae vgl. Orelli n. 4456 b.

mir eben dieses Gemälde ein Beispiel ist. Das kräftig übersprudelnde Wasser bringt in besonderer Weise die reiche Fülle des Stoffes und den Segen des Werkes zur Anschauung. In dem Kubikulum selbst freilich wird dieser Brunnen kaum zu suchen sein; für eine solche Anlage ist der Raum zu eng; vielleicht lag derselbe dem Eingange der Grabkammer gegenüber, wo innerhalb des Korridors, dadurch, dass eine Nebengalerie sich nach Südwesten abzweigt, ein grösserer Raum frei geworden ist.

Die Malereien der Kammern *D, E* und *F* wurden, soweit sie in *B* oder *C* Parallelen hatten, mit diesen bereits behandelt, so dass nur noch Weniges hinzuzufügen bleibt.

Die Jona-Scenen der linken Seitenwand von *D* folgen sich von rechts nach links und sind in dem Grade ineinandergeschoben, dass die Kürbislaube und der ruhende Jona auf die Meeresfläche selbst zu stehen kommen. Der Oberkörper des Jona ist höher als sonst aufgerückt und die Beinstellung unschön gekünstelt. Die Gäste auf der rechten Seitenwand schliessen sich um eine Mittelfigur, die grösser gebildet ist, als die sechs Genossen, eine Anordnung, die indessen schwerlich auf einem anderen als künstlerischen Motive beruht, auf dem Bestreben nach pyramidaler Anordnung. Die Absicht, einen bestimmten Jünger vor den übrigen auszuzeichnen, liegt kein Grund vor, vorauszusetzen. Der Mose auf der rechten Thürwand vollzieht mit der Rechten vermittelst eines Stäbchens das Wunder; seine Linke weist auf das vollzogene hin.

An der Hinterwand von *E* sind zwei hübsche weibliche Köpfe erhalten, die aus einer stilisirten Blume hervorwachsen und von einem grünen Nimbus umrahmt werden. Dieselben sind in der antiken Kunst beliebte Ornamentstücke und in demselben Sinne von der christlichen adoptirt [1]). Die Malereien an der Decke gingen, als dieselbe in späterer Zeit erhöht wurde, zu Grunde.

Auf den beiden Thürwänden in *F* begegnen zwei Fossoren, die, im Arbeitskostüme, mit ihren Picken zwei freistehende Felsblöcke zerarbeiten. Ihnen gegenüber sind auf der Hinter-

---

[1]) Schultze, Die Katak. von S. Gennaro dei Poveri, Taf. V.

wand die Fragmente zweier weiblicher Oranten erhalten, Porträts der beigesetzten Personen. Während von den übrigen Seitenwänden die Stuccobekleidung ganz oder theilweise sich abgelöst hat oder gewaltsamer Weise heruntergeschlagen ist, hat sich die Plafond-Dekoration fast intakt erhalten. Den Mittelpunkt bildet der Gute Hirte; links und rechts neben demselben ein ruhender Jona, wie in *E*, und die Rettung desselben an das Land, wie in *B*.

Der Verlauf der Untersuchung über den Inhalt der in diesen fünf Kubikula dargestellten Scenen, sowie über das Verhältniss der einzelnen Figuren und Gruppen zu einander hat gezeigt, dass es nicht zulässig ist, in diesen Bildwerken ein theologisches System verborgen zu glauben. Den Cyklus so zu verstehen, wie mit Anschluss an de Rossi z. B. die deutsche „Roma sotteranea", heisst die Bedeutung und den Zweck sepulkraler Darstellungen überhaupt verkennen. Die Malereien stehen durchaus innerhalb der Sitte und des Systems, welches die Forschung als den antiken Grabmonumenten eigen erkannt und erwiesen hat: mit den Scenen des realen Lebens, die hier den Verstorbenen in frischem, fröhlichem Wirken, noch nicht angekränkelt von Todes- oder Abschiedsschmerz, zeigen, dort aber mit der Gattin und mit den Brüdern in Erinnerung an und in Hoffnung auf den lebenspendenden IXΘYC feierlich und ernst das heilige Mahl begehend, verknüpfen sich biblisch-sepulkrale Darstellungen, welche die tröstliche Zuversicht auf ein Erwachen und Erstehen aus dem Todesschlafe in geheimnissvoller Sprache andeuten. Es ist ein Cyklus eigener Art, das lässt sich nicht bestreiten, aber nicht in dem Masse, um innerhalb des altchristlichen Bilderkreises eine eigene Gruppe zu konstituiren, da diese Gemälde, abgesehen von dem Mahle mit den sieben Gästen und dem von Brodkörben umgebenen dreifüssigen Tische, im Einzelnen wohl formal, aber nicht inhaltlich Neues vorführen. Für die Klassificirung der Bilder kann aber nur letzteres Moment in Betracht kommen.

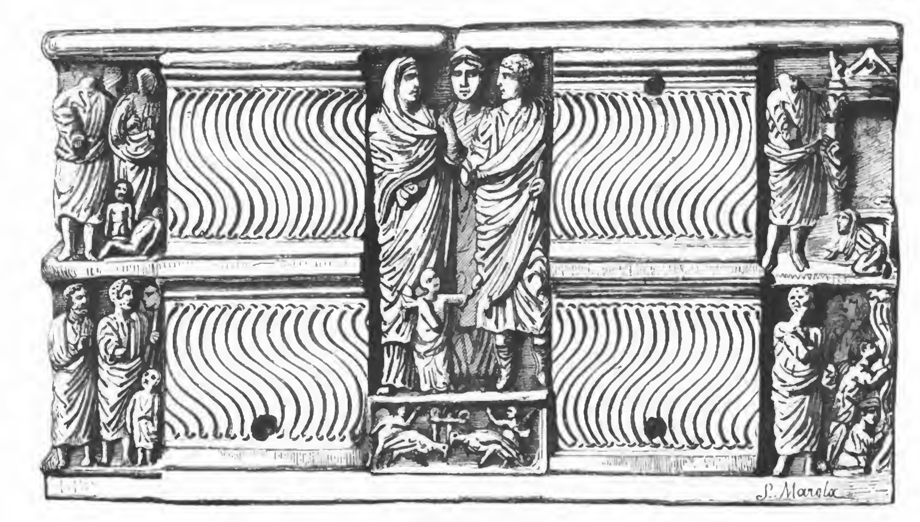
Ueber die Zeitbestimmung der Kubikula liegen im zweiten Bande der R. S. eingehende archäologische und architektonische Untersuchungen vor, mit deren Resultaten man sich im Allgemeinen



einverstanden erklären wird. Besonders, dass dem Kubikulum *B* das höchste Alter zuzuerkennen ist, scheint zweifellos. Dagegen wird, scheint es, von den Brüdern de Rossi *C* zu nahe an *B* herangerückt; der Stil der Malereien weist vielmehr auf einen Zeitunterschied von mindestens zwei Decennien und ordnet *C* eher der Gruppe *D* ff. zu. Die Malereien in *D*, *E*, *F* weichen nur unerheblich von einander ab und lassen sich recht wohl auf gleichzeitige Künstler zurückführen. Doch wie man sich auch im Einzelnen entscheiden mag, das durch archäologische wie durch architektonische Untersuchungen gewonnene Ergebniss, dass dieser gesammte Cyklus der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts angehört, scheint unanfechtbar.

Fig. 20.

Zu Seite 99.



SARKOPHAG

MIT JUNO PRONUBA IN VILLA LUDOVISI IN ROM.

III.

EIN SARKOPHAG MIT JUNO PRONUBA IN VILLA LUDOVISI.

(Fig. 20).

In der Villa Ludovisi in Rom [1]) wird ein gegenwärtig als Blumenbehälter dienender altchristlicher Sarkophag [2]) aufbewahrt, der trotz seines einzigartigen Werthes der Forschung in dem Grade fremd geblieben ist, dass nicht einmal eine Andeutung der Existenz desselben aufzufinden war.

Das Monument besteht aus italienischem Marmor, misst 2·11 Meter Länge, 1·12 Meter Höhe, 1·35 Meter Breite und war für die Aufnahme zweier Leichen eingerichtet.

Die Höhe der Hauptfiguren des Mittelfeldes beträgt 0·81 Meter. Auf der Vorderwand des Sarkophagkörpers — der Deckel existirt nicht mehr — sind sechs grössere und kleinere Felder für Reliefdarstellungen abgegrenzt; die übrige Fläche ist mit architektonischen Ornamenten und mit Wellenlinien (strigiles) bearbeitet. Seiten- und Rückwand sind glatt. Ueber die Provenienz ist nichts bekannt.

Das linke obere Eckfeld zeigt zwei aufrechtstehende, in Tunika und Pallium gekleidete männliche Figuren. Diejenige links (Kopf und rechter Unterarm sind abgestossen) wendet sich, mit der linken Hand das Gewand fassend, halb nach

[1]) Genauer links an dem Pfade, welcher am Eingange der Villa links sich abzweigt.

[2]) Die Zeichnung, deren Herstellung mit einigen Schwierigkeiten verknüpft war, da die Reliefs von einer Mooskruste überzogen sind, wurde unter meiner Aufsicht von einem mit solchen Arbeiten vertrauten römischen Künstler ausgeführt.

rechts, während die Begleitfigur (Gesicht abgestossen) sich dem Beschauer zukehrt und in der halb emporgehobenen Linken eine Rolle trägt, deren obern Rand sie mit dem jetzt abgebrochenen Mittel- und Zeigefinger berührte. Zwischen Beiden steht, das Gesicht nach links wendend, eine flach ausgearbeitete Hintergrundsfigur. Weiter nach vorn liegt, mit dem Oberkörper aufwärts gerückt, und den Kopf zurückbeugend eine kleine nackte männliche Gestalt; daneben steht eine zweite, etwas kleinere, ebenfalls unbekleidet.

Ein zur Zeit Aringhi's [1]) bei S. Sebastiano vor Rom ausgegrabener, jetzt im Lateran-Museum befindlicher Sarkophag bietet eine ähnliche Gruppe: ein Jüngling, der in der Linken eine Rolle hält, berührt mit der Rechten vermittelst eines Stäbchens eine am Boden liegende nackte männliche Figur, neben welcher eine zweite von derselben Grösse steht. Im Hintergrunde schaut ein bärtiger Mann dem Vorgange mit Aufmerksamkeit zu. Darnach ist also der abgebrochene Unterarm des linksstehenden Mannes auf dem Sarkophag-Relief in Villa Ludovisi zu restauriren. Die Figur ist vermittelst eines Stäbchens die liegende Gestalt berührend zu denken.

Was den Gegenstand der obigen Darstellung betrifft, so bezog Aringhi dieselbe auf die Auferweckung des Sohnes der Sunamitin durch Elisa (II. Kön. 4,32 ff.). Diese in der That durchaus unzulässige Interpretation hat bereits Bottari (a. a. O. III, 181) zurückgewiesen und seinerseits vermuthet, dass die Gruppe die verschiedenen von Christo auferweckten Todten in eine Darstellung vereine. Eine solche Kombination und Kompilation aber ist in der altchristlichen Kunst beispiellos und an sich wenig wahrscheinlich. Auch stimmt die Zweizahl nicht mit den in den Evangelien berichteten Todtenerweckungen.

Um die Scene und die gleichartige des Sarkophags in Villa Ludovisi ihrem Inhalte nach zu bestimmen, ist von einem im Lateran-Museum befindlichen Relief auszugehen. Auf demselben sieht man neben andern biblischen Scenen einen Jüngling, der, den Blick aufwärts gen Himmel gerichtet, mit einem Stäbchen eine ausgestreckt am Boden ruhende (nur der Kopf

---

[1]) Aringhi, R. S., t. II, S. 398; vgl. Bottari, tav. 195.

ist etwas aufgerichtet) nackte Gestalt berührt. Neben dieser letztern liegt ein menschliches Haupt und steht eine zweite männliche nackte Figur.

Der mit dem Stabe operirende Jüngling ist rechts von einem bärtigen, links von einem jugendlichen bartlosen Manne begleitet. Beide wenden sich ihm zu. Aehnlich ist ein aus S. Agnese stammendes, jetzt ebenfalls im Lateran-Museum befindliches Sarkophag-Relief[1]). Auch hier begegnen die halb ausgestreckte und die stehende nackte Figur, ebenso das menschliche Haupt, ausserdem aber ein Fuss und daneben eine dritte ebenfalls stehende nackte männliche Figur. Ein Jüngling, der mit der Linken das Gewand fasst und den rechten Arm (jetzt theilweise abgebrochen) nach links gerichtet hält, berührte ohne Zweifel ursprünglich in gleicher Weise wie auf dem Relief in S. Sebastiano mit einem Stäbchen die liegende Gestalt. Neben dem Jünglinge steht rechts ein bärtiger, aufmerksam zuschauender Mann. Endlich erscheint dieselbe Scene auf einem Sarkophage[2]) aus dem vatikanischen Cömeterium (jetzt in der Sammlung des Lateran), doch mit der Abweichung, dass die liegende Figur und die beiden stehenden der den Stab führenden Person und dem Begleiter derselben an Grösse gleichkommen, und dass am Boden zwei Köpfe (der eine ein eigentlicher Todtenkopf) liegen.

Diese sämmtlichen Reliefs stellen unzweifelhaft die Belebung der Todten durch Ezechiel dar. (Ezech. XXXVII, 10 ff.). Wenn nach dem biblischen Berichte diese Belebung auf das blosse Wort hin geschieht, hier aber der Prophet mit einem Stabe operirend erscheint, so kann nach dem, was früher über die Bedeutung der virgula ausgeführt wurde, diese Abweichung von dem Texte nicht auffallen. Die Reducirung aber der „συναγωγή μεγάλη σφόδρα" (Ezech. a. a. O. v. 10) auf zwei, beziehungsweise drei, vier, fünf Personen beruht auf rein künstlerischen Motiven.

Die Darstellung illustrirt speciell die Worte: „καὶ ἔζησαν καὶ ἔστησαν ἐπὶ τῶν ποδῶν αὐτῶν" (v. 10).

---

1) Bottari a. a. O., tav. 134.

2) Bottari, t. 38; d'Agincourt, Sculpt. XII, 3.

Die übrigens seltene Scene hat eine eminent sepulkrale Bedeutung [1]), und die Verwendung derselben in diesem Sinne seitens der Kunst wurde noch besonders dadurch nahegelegt, dass, nach dem Zeugnisse des Hieronymus [2]), die Geschichte dieser Vision zu den regelmässigen kirchlichen Lektionen gehörte und allgemein gekannt wurde.

Es ist zweifellos, dass die Darstellung des Sarkophags in Villa Ludovisi ebenfalls auf die Vision des Ezechiel sich bezieht. Die Anordnung der beiden nackten Figuren und der beiden Männer findet sich genau auf den angegebenen Reliefs, und drei am Boden liegende kurze Stäbe, auf welche der linke Fuss des das Wunder vollziehenden Mannes tritt, finden allein in der genannten Erzählung ihre Erklärung: es sind die von dem Propheten zu belebenden Todtengebeine.

Die Gruppe könnte, wenn überhaupt anders, nur als Darstellung der Schöpfung der Eva erklärt werden. Diese Möglichkeit wird indess dadurch ausgeschlossen, dass beide nackte Gestalten männliche sind; zudem ist auf den Schöpfungsbildern der Schöpfer nie stehend dargestellt [3]).

Auffallend sind in diesen Gruppen die dem Propheten beigegebenen Begleitfiguren, die sich aus dem Texte nicht erklären lassen. Die Thatsache jedoch, dass die Figur des Ezechiel in Beziehung auf Gewandung, Gesichtszüge und Körperbildung genau der Gestalt des wunderverrichtenden Christus entspricht, also offenbar eine Abhängigkeit des einen

---

[1]) Tert., De resurr. c. 29: „Ezechiel . . . nostram futuram restistutionem clare demonstrat", und die S. 17 citirten Stellen.

[2]) Hieron. in Ezech. c. 37: „Famosa est visio et omnium ecclesiarum lectione celebrata."

[3]) Auf einer solchen Verwechslung der „Ezechiel-Vision" mit der „Schöpfung der Eva" beruht die auch in die englische Roma sotterranea (Deutsche Ausgabe, S. 367, Anm. 1) übergegangene Angabe Burgon's (Letters from Rome, XX), nach welcher auf den Reliefs der lateran. Sammlung die Schöpfung der Eva elfmal sich finden soll. In Wirklichkeit zeigt dieselbe nur der bekannte Sarkophag aus S. Paolo fuori le mura am Aufgange des Treppenhauses, S. 140 ff. Die Zahl 11 scheint aus diesem einen Beispiele und aus den Darstellungen der Ezechiel-Vision, sowie der „Auferweckung des Jünglings zu Nain" kombinirt zu sein. Das Verzeichniss Burgon's ist überhaupt unzuverlässig.

Typus von dem andern vorliegt, gestattet die Vermuthung, dass auch die Begleitpersonen des Ezechiel den neutestamentlichen Wunderscenen entnommen sind. Der Sarkophag-Skulptur ist überhaupt das Streben nach vollen Gruppen eigenthümlich (vgl. S. 19 f.).

Das Sujet wird erst in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts von der Bildhauerei aufgenommen; die altchristliche Malerei hat es nicht.

Als passendes Pendant des ersten Bildes erscheint an der entgegengesetzten Seite des Sarkophags die Darstellung der Auferweckung des Lazarus. Die Gruppe ist ebenfalls verstümmelt, aber wegen des stereotypen Charakters, der diesen Darstellungen eignet, leicht zu restauriren. Die aufrechtstehende Figur (Kopf und rechter Unteram abgebrochen) führte in der Rechten den thaumaturgischen Stab, mit demselben den in der Grabesthür aufgestellten Lazarus berührend. Die rechts knieende Frauengestalt, Martha, ist in der Weise der Adorirenden klein gebildet und findet sich in dieser Anordnung häufig. Die Front des Grabes, dessen Form auf antike Muster zurückgeht, ist architektonisch reich verziert und mit zwei Säulen mit Komposit-Kapitäl geschmückt, wie auch sonst.

Die erste Darstellung der untern Reliefreihe des Sarkophags illustrirt die Heilung des Blindgeborenen. Christus, in der Linken die Rolle, das Zeichen seiner Würde und seines Amtes haltend, legte ursprünglich die Rechte (jetzt verstümmelt) auf das Haupt oder auf die Augen — Beides findet sich — des in Tunika vor ihm stehenden Knaben.

Die beiden Begleitfiguren, offenbar Jünger, sind auch sonst dieser Scene beigefügt. An bestimmte Namen ist indess nicht zu denken.

Auch die letzte der biblischen Scenen, das Quellwunder des Mose, bietet nichts von der gewöhnlichen Art und Weise, dieses Ereigniss darzustellen, Abweichendes. Nur die im Hintergrunde erscheinende nach links gewendete Begleitfigur ist selten [1]). Mose, bärtig, wie fast durchgehends in der Skulptur, während die Malerei vorwiegend einen jugendlichen Typus ver-

---

1) Vgl. Bottari, t. 36; 84; 134.

wendet, führte in der jetzt abgebrochenen Rechten den Stab, mit welchem er den Felsen berührte; seine Linke hält einen Streifen des Palliums.

Als das Mittel- und Hauptstück der bildlichen Verzierungen des Sarkophags erscheinen die Porträts der beiden Ehegatten, welchen das Monument angehört. Sie reichten sich die Hand (bei Beiden jetzt abgebrochen) — „dextrarum junctio matrimonii causa". Die Gesichter sind abbozzirt. Der Mann, in Tunica laticlavia und Toga gekleidet, hält in der Linken das volumen nuptiale, die officielle Urkunde des legitim abgeschlossenen Ehebundes; die Gattin, in der züchtigen Tracht römischer Matronen, wendet sich in ruhiger, sittsamer Haltung, das ihr Haupt bedeckende Flammeum („velatae ad virum ducuntur", Tertull., De virgg. vel., c. XI) mit der Linken fassend, dem Verlobten zu. Zwischen Beiden steht eine mit einem Diadem (στεφάνη) geschmückte weibliche Gestalt, die ihre Hände auf die rechte (linke) Schulter derselben legt, sie zusammenführend. Zu Füssen der Braut sieht man eine verstümmelte Psyche, deren Gewand bis auf die Hüfte heruntergesunken ist; sie wendet sich mit dem Oberkörper halb nach rechts, wo der sie umarmende Eros (jetzt weggebrochen; nur die Füsse sind erhalten) stand.

Tiefer trägt ein abgegrenztes Feld die Darstellung eines von zwei Eroten geleiteten Hahnenkampfes. Der Eros rechts trägt in der Linken eine Palme und erhebt triumphirend die Rechte, der andere links treibt mit einer Handbewegung seinen unterliegenden Hahn an. Die Siegespreise, zwei Kränze und ein pyramidal geformter Gegenstand, den ich nicht zu bestimmen weiss, liegen in Nachahmung der olympischen Spiele [1]) auf einem mit Thierköpfen verzierten Dreifusse.

Die uns erhaltenen antiken Hochzeits- und Ehedenkmäler sind sämmtlich aus spätrömischer Zeit; die griechische Kunst kennt sie nicht. Indessen ist in den meisten Fällen, wo Gatte und Gattin vereint erscheinen, nicht sowohl der einzelne Akt der Verlobung gemeint, sondern die eheliche

---

[1]) Später wurde dazu ein kostbarer Tisch verwandt. „τράπεζα, ἐφ' ᾗ προτίθενται τοῖς νικῶσιν οἱ στέφανοι", Paus. V, 20, 1.; vgl. 12, 5.

Liebe und Gemeinschaft der Gatten dargestellt. Daher ist die Anordnung gewöhnlich so, dass die Gattin den linken Arm leicht auf der rechten Schulter des Mannes ruhen lässt und mit der rechten Hand seinen Arm ergreift, dicht an ihn geschmiegt und mit liebendem Blicke ihn anschauend [1]). Von der römischen Kunst hat die christliche Kunst diese Gruppen überkommen. Aber wie diese jener darin folgt, dass sie den Verlobungsakt nur in den seltensten Fällen abbildet, so geht sie über ihr Vorbild insofern hinaus, als ihre hierhergehörigen Denkmäler fast durchgehends auf die Trennung der Ehegatten durch den Tod und nicht auf die Gattenliebe im Allgemeinen sich beziehen, wie sich aus der Bewegung der Figuren und der stillen Trauer, die sie zeigen, klar ergibt. Ausgenommen sind folgende Monumente:

1. Ein Sarkophag in Arles. Gazette archéol. 1878, pl. I.; Estrangin, Bullett. di corrisp. archeol. 1844, S. 12; Revue archéol. 1844, S. 127; Cahier, Nouveaux mélanges, décorat. d'églises, S. 80.

Die Vorderwand des Monumentes wird von fünf durch Bogen verbundene Säulen in vier Nischen getheilt. In der zweiten (von links aus gezählt) reicht ein jugendlicher unbärtiger Mann, der eine kurze Tunika und ein Sagum trägt, die rechte Hand (abgebrochen) einer vor ihm stehenden verschleierten Frau, indem er sie zärtlich anblickt. Diese, halb nach links gewendet, berührt mit der rechten Hand leicht die linke Schulter des Mannes [2]). Ihr Gesichtsausdruck ist ernst. Links von der Gruppe in der ersten Nische steht ein jugendlicher Dioskur mit gezäumtem Rosse. In der dritten Nische gibt ein bärtiger, in Tunika und Pallium gekleideter Mann, en face, aber mit dem Oberkörper nach rechts gerichtet, seine Rechte einer verschleierten Frau in Stola und Palla. In der Linken hält er die tabulae nuptiales. Die Gesichter Beider zeigen stille Trauer. Rechts an die

---

[1]) Bottari, t. 20; 84; 99; 137. Millin, a. a. O. pl. 67, 1, 4; De Rossi, Inscript. christ. I, 72 n. 118 (den christlichen Ursprung des Monumentes vorausgesetzt); Bull. crist. 1876, tav. IV. — Sarkophag in Syrakus. — Sarkophag aus S. Paolo fuori le mura (Fig. 22) u. a. m.

[2]) Eine gleiche Darstellung auf einem antiken Sarkophage in Vigna Aquari (Porta latina) bei Rom; s. Bull. Municip. di Roma 1877, tav. XVIII.

Scene schliesst gleichfalls ein Dioskur, diesmal bärtig. Die Seitenwände tragen biblische Scenen.

Der Inhalt der Reliefs ist klar: Die Gruppe in Nische 2 stellt den Beginn der Sponsalia vor, begleitet von dem den Aufgang des Lebens symbolisirenden Dioskuren, dessen Züge diejenigen des Verlobten porträtiren. Die rechts anschliessende Gruppe zeigt dieselben Personen, aber in einem vorgerückteren Alter und im Begriff, von einander Abschied zu nehmen. Dieser Abschied wird weiterhin durch den den Tod repräsentirenden bärtigen Dioskuren, der ebenfalls Porträt ist, als ein durch das Hinscheiden des Mannes bewirkter bezeichnet.

2. Sarkophag in Villa Ludovisi. Die Vorderwand wird durch vier geriefelte Säulen mit Kompositkapitäl in drei Nischen getheilt. In der mittlern steht nach rechts gewendet eine Frau in Stola und Obergewand, welches letztere auch einen Theil des Hauptes bedeckt, und reicht ihre rechte Hand einem ihr gegenüberstehenden kurzbärtigen Manne, der in der Linken das volumen nuptiale hält. Zwischen Beiden steht ein Hymenäus mit erhobener Fackel. In der Nische links stehen zwei Frauen (Köpfe abgestossen), in der Nische rechts ein Togatus, der sich mit erhobenem Arme (grösstentheils abgebrochen) zu einem kurzbärtigen Manne wendet. Oben auf dem Deckel des Sarkophags ist ein Ehepaar gelagert. An den vordern Ecken des Pfeils ruhen zwei Eroten, denen je ein Delphin beigefügt ist.

Das Monument gehört dem vierten Jahrhundert an und wird als christliches durch die Inschrift[1]) erwiesen:

	DMBDI	
VΛRIA	ΛVRELI	SVO
OCTΛBIANΛ	THEODORIEMI	INNOCEN
C F CONIVGI	NENTISSIMΛE	TISSIMOFECIT
	MEMORIΛEVIRI	
	DEPOSSIO DIE	
	III · NON · IVNIAS	

3. Sarkophag in Tolentino. Mabillon, Iter ital., S. 223, 2; Santini, Saggio delle Mem. eccl. di Tolent., Macerata 1789,

[1]) Muratori IV, S. 839, 4; doch nicht ganz genau.

p. II, tav. III, IV.; Colucci, Antich. Picene, vol. V, S. 257; 260 f. Garrucci, Storia dell' arte crist., tav. 303; 304.

Die Rückseite des Sarkophags zeigt in halber Figur ein Paar in dextrarum junctio. Der Mann hält in der Linken die tabulae nuptiales, die Braut ist verschleiert. Die Gesichter sind jugendlich und heiter. Ueber das Haupt Beider wird von einer Hand ein mit Schleifen verzierter Lorbeerkranz gehalten. Links und rechts daneben ist ein fünfschenkeliges Monogramm Christi mit α und ω hinzugefügt, tiefer zwei Tauben auf Lorbeerzweigen stehend. Die Inschrift lautet:

FL · IVL · CATERVIVS VC EX PRAEF PRAETORIO · QVI
VIXIT CVM SEPTIMIA SEVERINA CF DVLCISSIMA
CONIVGE ANNIS · XVI · MINVS D · XIII QVIEVIT IN PACE
ANNORVM L · VI DIERVM XVIII · XVI · KAL · NOB · DEPO-
SITVS EST · IIII · KL · DCB · SEPTIMIA · SEVERINA · CF
MARITO DVLCISSIMO AC SIBI SARCOFAGVM
ET PANTEVM CVM TRICORO DISPOSVIT
ET PERFECIT

Es lässt sich freilich nicht mit Bestimmtheit sagen, ob die dextrarum junctio hier als Verlobungs-Ceremonie oder als Ausdruck ehelicher Liebe und Gemeinschaft überhaupt zu betrachten sei. Die Parallelen auf Goldgläsern, die jugendlichen Züge des Paares, die corona nuptialis machen indess Ersteres wahrscheinlich. Die Hand, welche die Krone hält, ist diejenige Gottes. Auf Goldgläsern reicht Christus den Kranz dar (S. 108), wodurch ebenso wie auf diesem Relief der heidnische Ursprung der von den Christen beibehaltenen Bekränzung verdunkelt wird.

4. Sarkophag in der Krypte von S. Ciriaco in Ancona.

Zwischen zwei von einem Bogen überspannten Säulen Gatte und Gattin in dextrarum junctio. Die Matrone, in Stola und Flammeum, reicht die Rechte dem Gatten und legt die Linke um seinen Hals. Dieser, in Tunika und Toga laticlavia, hält in der Linken die tabulae nuptiales. Der Gesichtsausdruck Beider ist heiter.

In grösserer Zahl weisen die Goldgläser Hochzeits- und Ehedarstellungen auf, und die Meinung, dass ein Theil dieser Fabrikate eigens zur Erinnerung an eheliche Verbindung, sei es

des Abschlusses derselben, sei es des durch dieselbe geschaffenen Familienlebens, hergestellt sei, darf als gesichert gelten.

Ich führe folgende Monumente an:

1. Die Verlobten in ganzer Figur reichen sich die Rechte. Zwischen Beiden steht ein schmaler hoher Altar, über welchem ein breiter Kranz schwebt. Die Umschrift lautet:

VIVATIS IN DEO.

Garrucci, Vetri 26, 11.

2. Die Verlobten in ganzer Figur und in dextrarum junctio. Der Kranz ist durch das fünfschenkelige Monogramm Christi ersetzt. Links neben der Matrone das volumen nuptiale. Umschrift:

MARTVRA · EPECTETE · VIVATIS.

Garrucci, 26, 12.

3. Gatte und Gattin in halber Figur, ohne dextrarum junctio. Darüber der Gute Hirte, rechts Paulus auf einem Diphros. Die linke Seite ist ausgebrochen. Umschrift:

DIGnitas amiCORVM ROMANE · PIE ZESES[1]) CVM TVA
. . . . NE.

Garrucci, 28, 4.

4. Gatte und Gattin, gleichfalls ohne dextrarum junctio und in halber Figur. Zwischen ihnen ein nackter Eros, der Beider Häupter mit der Hand berührt. Umschrift:

. . . . NE · TZVCINVS BIBITE.

Garrucci, 28, 6.

Dazu zu vergleichen ein antiker Sarkophag in Palazza Giustiniani (Montfaucon, Antiqu. III, 2 pl. 131), auf welchem zwei Eroten einen Kranz über das Haupt des Ehepaares halten.

5. Gatte und Gattin in ganzer Figur, ohne dextrarum junctio. Ueber ihnen schwebt Christus, Jedem einen Kranz auf das Haupt setzend. Umschrift:

SIRTCA LVCIFER VIVAS CVM TVIS FELICITER.

Garrucci, 29, 3.

„Feliciter" ist Acclamation der Brautzeugen an die Neuvermählten[2]).

---

[1]) PIE ZESES = πίε, ζήσαις, vgl. Buonarruoti, Osservaz., S. 203 ff.

[2]) Juven. II, 119.

6. Gatte und Gattin in ganzer Figur, ohne dextrarum junctio; vor ihnen ein Knabe und ein Mädchen, denen sie die linke Hand auf die Schulter legen. Die Rechte lässt der Mann auf der Schulter der Matrone ruhen. Zwischen Beiden fünfschenkeliges Monogramm Christi. Links und rechts ein Baum. Inschrift:

POMPEIANE TEODORA VIBATIS.

Garrucci, 29, 4; vgl. ferner 1, 2; 19, 7; 27, 1—7; 28, 1, 2, 3, 5; 29, 1, 2, 5; 30, 1—6; 31, 2, 3, 4; 33, 2, 3.

Ausserdem seien noch erwähnt:

Ein Elfenbein-Relief mit dem Brustbilde eines Ehepaares, darüber das fünfschenkelige Monogramm Christi. Um den Rand des eiförmigen Gegenstandes, dessen eigentliche Bestimmung nicht klar ist, läuft die Inschrift:

DIGNITAS AMICORVM VIVAS CVM TVIS FELICITER.

Boldetti, S. 514, n. 70.

Ein silbernes Siegel in Spalato [1]) mit den Büsten des Ehepaares und der Umschrift:

VI || VAS IN || D || EO

und eine Münze des Kaisers Marcianus (450—457):

1. D·N·MARCIANVS·P·F AVG. Brustbild des Kaisers.

Revers: FELICITER·NVBTIIS. Links steht der Kaiser; mit doppeltem Nimbus und reicht der Pulcheria (mit einfachem Nimbus) die Rechte. Zwischen ihnen Christus (mit gespaltenem Nimbus), die Hände auf Beider Schultern legend, in genauer Nachbildung antiker Darstellungen, welche Juno in dieser Stellung und Handlung zeigen; so Münzen Heliogabal's und der Julia Paula (Cohen, Monn. rom. III, pl. XVI, n. 8, vgl. pl. IV, 2; Eckhel VII, 14; 46; 107; Kehl, Supplem. ad numism. Imper. rom. Vind. 1767, S. 291; Eckhel VIII, 191).

Den Irrthum Kehl's, dass die Mittelfigur der Patriarch von Konstantinopel, Antolios, sei, hat bereits Eckhel berichtigt.

---

[1]) Im Juni 1878, als ich es sah, noch in Privatbesitz; jetzt wahrscheinlich im Museum daselbst.

Auf allen Goldgläsern, sowie auf der Münze des Kaisers Marcianus erscheint die Verlobte unverschleiert, woraus indessen nicht auf eine Aenderung der früheren Sitte zu schliessen ist, da die Sarkophage, welche diesen Monumenten ungefähr gleichzeitig sind, die Verschleierung der Braut noch zeigen. Das Wegfallen des Schleiers auf dem Haupte der Pulcheria wurde wohl durch den Nimbus veranlasst.

Diese Darstellungen unterscheiden sich von den antiken Hochzeits- und Ehe-Monumenten dadurch, dass ihnen, abgesehen von dem S. 108, N. 1 mitgetheilten Beispiele, jedes mythologische Element fehlt. Während auf den römischen Denkmälern dieser Klasse sehr häufig Juno Pronuba zwischen die Verlobten gestellt ist, erscheint auf den Goldgläsern, ohne Zweifel in bewusster Opposition gegen die heidnische Sitte, Christus an Stelle derselben (Garr., a. a. O. 19, 7; 27, 4; 28, 4; 29, 1, 2, 3), wie auch auf der Münze des Kaisers Marcianus. Der Altar, welchen das Goldglas n. 1 mit sehr bestimmter Beziehung auf das sacrificium nuptiale noch hat, ist auf den übrigen Darstellungen weggefallen oder zu einer Säule, auf welcher ein Kranz ruht (a. a. O. 27, 1) umgebildet. Andererseits weisen einige Einzelheiten in der Anordnung der Figuren, das Vorkommen der tabulae nuptiales und des Kranzes, sowie des Eros auf einen Zusammenhang mit den antiken Monumenten hin. Zudem ist aus der patristischen Literatur bekannt, dass die Kirche ebenfalls die tabulae nuptiales forderte und dass in der Gemeinde die antike Sitte, die Braut zu bekränzen, nicht aufgegeben war[1]). In gleicher Weise sind osculum und dextrarum junctio als zum Akte der desponsatio gehörig bezeugt[2]). Diese sämmtlichen Gebräuche und Darstellungen aber sind derart, dass eine gesunde christliche Ethik daran nicht Anstoss nehmen konnte.

Ueber diese Grenze hinaus führt jedoch ein bekanntes, im Jahre 1793 in Rom gefundenes, jetzt in Paris befindliches

---

[1]) Tert., Ad ux. II, 3; de virgg. vel. 12; August., Serm. XXXVII de proverb. 31; Hieron., Epist. X ad Furium. — Tert., De corona mil. 13; Clemens Al., Paed. II, 8, S. 212 ed. Potter.

[2]) Tert., De virgg. vel. 11; de orat. 22; Gregor Naz., Epist. 57 ad Procop.

Schmuckkästchen aus Silber, das der Erinnerung an eine Hochzeit bestimmt ist (vgl. d'Agincourt, Sculpt. pl. IX; Visconti, Lettera su di una antica argent. 2. Aufl., Roma 1825; Piper, a. a. O. I, 188 ff. Deutsche Roma sott., S. 232 f.) Auf dem Deckel sieht man in einem von zwei Eroten gehaltenen Myrtenkranze die Brustbilder eines Ehepaares, ohne dextrarum junctio. Die Hinterwand stellt die deductio der Braut vor: sie wird von zwei Knaben (pueri patrimi et matrimi) dem mit Säulen verzierten Eingange eines Hauses zugeführt; ein dritter schreitet mit einem Spinnrocken von rechts herbei; ihm folgen zwei weibliche Gestalten mit Geschenken. Auf der Vorderwand ist die Toilette der Venus abgebildet. Die Göttin, fast ganz unbekleidet, sitzt, in der Linken einen Spiegel haltend, in einer Muschel, welche zwei von je einem Eros begleitete Tritonen über dem Wasser tragen [1]). Darunter läuft die durch ein dreischenkeliges Monogramm mit α und ω eingeleitete Inschrift: SECVNDE ET · PROIECTA · VIVATIS · IN · CHRIsto . . . . Die rechte Seitenwand zeigt eine Nereide, die auf einem Seepferde reitet, daneben einen Eros, der sich an einen Delphin schmiegt; ebenso sieht man auf der linken Seitenwand eine Nereide, auf einem Seepferdchen ruhend und von einem Eros begleitet. Voraus schwimmen zwei Delphine. Auf den unteren vier Trapezfeldern erscheint, umgeben von Dienerinnen, die Neuvermählte bei der Toilette, in Nachbildung der Toilette der Venus.

Die Echtheit der Pyxis ist mit Unrecht in Zweifel gestellt worden, worüber zu vgl. Piper a. a. O. S. 192 f. Aber auch die Vermuthung des letztern (s. auch Napione bei Visconti a. a. O. S. 34 ff.), „dass diese mythologische Ausschmückung ausschliesslich auf Rechnung eines heidnischen Künstlers kommt, dem die Anfertigung der Hochzeitsgabe übertragen sein möchte, oder dass dies Geräth, früher in heidnischem Gebrauch, durch die Inschrift zu einem Geschenk für eheliche Gatten bestimmt wurde" (S. 193), ist ausgeschlossen. Die Monogrammform am Anfange der Inschrift kommt in Rom gegen das Ende des vierten Jahrhunderts auf, und derselben Zeit, viel-

[1]) Die sich allgemein findende Angabe, dass der Triton rechts den Spiegel halte, ist unrichtig; vgl. auch entsprechende Abbildungen im Bullett. Municipale di Roma 1877, tav. XII—XIII.

leicht sogar dem Anfange des fünften Jahrhunderts [1]), gehören, wie aus der Gewandung und dem Stile unschwer zu ersehen ist, die Bildwerke des Schmuckkästchens an.

Dass die christlichen Frauen jener Zeit auch sonst mit Venus verglichen zu werden liebten, bezeugt ein in der vatikanischen Sammlung befindliches Goldglas, welches eine gewisse Parthenope oder auch deren Tochter — es ist aus der Inschrift nicht mit Gewissheit zu entnehmen — als Venus zeigt, wie sie, völlig entkleidet, von zwei Eroten bedient wird, deren einer ihr einen Spiegel vorhält [2]).

Noch einen Schritt weiter in der durch das Schmuckkästchen repräsentirten Richtung führt das Mittelrelief des Sarkophags in Villa Ludovisi, eine Darstellung, die nicht nur als solche auf christlichen Monumenten beispiellos ist, sondern zudem einer Idee Ausdruck verleiht, welche das Christenthum perhorresciren musste, die Stiftung und Protektion des Ehebundes durch Juno Pronuba. Römische Monumente zeigen die Göttin häufig zwischen den Verlobten stehend, und zwar gewöhnlich so, dass sie ihre Hände auf die Schulter Beider oder der Braut allein legt, in einem Gestus des Zuführens, Vereinigens [3]).

---

[1]) Auf mehreren mit der Pyxis zusammen gefundenen Silberschalen findet sich ein Monogramm, das mit Visconti wohl richtig in PROIECTA TVRCI aufzulösen ist. Ein L. Turcius Aspronius war Stadtpräfect von Rom i. J. 339 (C. J. L. VI, 1 n. 1655), sein Sohn L. Turcius Apronianus Asterius gleichfalls i. J. 363 (C. J. L. n. 1768; 1769). Aus der Inschrift n. 1768 geht ferner hervor, dass dieser Letztere damals noch nicht Christ war, wie auch sein Bruder L. Turcius Secundus Asterius noch i. J. 376 als quindecimvir sacris faciundis erscheint. (Gruter 192, 3). Die Familie scheint also frühestens gegen das Ende des IV. Jahrhunderts zum Christenthum übergetreten zu sein. Auf ihre heidnische Gesinnung weist auch der Umstand, dass in den Märtyrer-Akten der Christenverfolger Turcius eine stehende Figur ist (vgl. Lipsius, Chronol. d. röm. Bischöfe, S. 179, Anm. 3).

[2]) Vettori, Dissert. glypt., S. 41. Garrucci, 36, 3. Dass hier nicht eine wirkliche Venus, sondern eine Dame unter der Gestalt der Venus dargestellt ist, ergibt sich aus der Legende: parTENOPE CVM FAVSTINA FILIA ZESES, aus den Gesichtszügen, die entschieden Porträt sind, sowie aus der Coiffure und dem überladenen Goldschmuck; auch trägt die Figur eine bulla am Halse.

[3]) Bottari II, 117; Lasinio, Raccoltà, tav. 101; Gori, Inscript. antiquae III, tab. 34; Rossbach, Römische Hochzeits- und Ehedenkmäler, Lpzg. 1871, Taf. I.

Nicht immer zwar ist diese Figur als Juno Pronuba zu fassen; im Allgemeinen entscheidet das Vorhandensein der στεφάνη, ob in der Frauengestalt eine göttliche oder eine menschliche Pronuba zu sehen ist (Rossbach a. a. O., S. 15). Dass hier aber Juno und nicht eine einfache Brautführerin gemeint ist, stellen ausser dem Diademe die idealen majestätischen Züge und die feierliche Haltung der Frauengestalt, sowie der nicht zu verkennende Typus ausser Zweifel.

Zu den Füssen der Verlobten waren Eros und Psyche in Umarmung gebildet zum Zwecke der Symbolisirung ehelicher Liebe und Gemeinschaft. In der altchristlichen Kunst sind diese beiden Figuren nicht ungewöhnlich, aber, soweit ich sehe, sind für diese Auffassung und Verbindung derselben nur drei Beispiele nachgewiesen; weit häufiger dagegen erscheinen Eros und Psyche ohne Umarmung. Die genannten drei Darstellungen sind:

1. Ein Goldglas in der vatikanischen Bibliothek, nach Buonarruoti aus S. Priscilla stammend. Beide Figuren sind völlig unbekleidet. Die Umarmung geschieht sehr wenig decent, was besonders in der Art und Weise, wie Psyche sich mit einem Gewandstücke verhüllt, hervortritt. Am Boden links Spiegel, rechts Köcher und Bogen. Umschrift:

ANIMA DVLCIS FRVAMVR NOS SINE BILE ZESES.

Buonarruoti, Osservaz. sopra alcuni framm. XXVIII, 3; Garrucci 35,4 (sehr idealisirt).

Der Ausdruck SINE BILE findet sich auf späten heidnischen wie auf christlichen Inschriften[1]; die Form und Schreibart ZESES dagegen ist nur auf christlichen Monumenten nachweisbar.

2. Sarkophag aus S. Callisto, jetzt im Lateran-Museum. De Rossi, Roma sott. II., S. 169 f.; Deutsche Roma sott., S. 352 (Abbildung); Collect. Simelli n. 31.

In der Mitte das Medaillonbild des Verstorbenen, eines Jünglings von circa siebzehn Jahren, von zwei Eroten gehalten. Rechts

[1] Gruter, S. 1040, 3; Fabretti, S. 102 n. 238; Boldetti, Osservaz., S. 443; z. vgl. auch die Ausdrücke SINE FEL, SINE FELLE auf christl. Epitaphien, z. B. de Rossi, Inscript. I, 421 n. 937; Bull. crist. 1864, S. 12; Roma sott. II, tav. 37, 19 u. s. ö.

Eros und Psyche in Umarmung, letztere mit einem Perizoma leicht verhüllt. Zwischen Beiden am Boden ein Fruchtkorb. Dicht daneben rechts der Gute Hirt, ein Schaf auf der Schulter tragend; ein zweites steht neben ihm am Boden. Zwischen den Füssen des Guten Hirten liegt ein umgestürzter Fruchtkorb. Der Sarkophag trägt Spuren eines Kalkbewurfes, ein Beweis, dass die Darstellung Anstoss erregte; daher lässt de Rossi (a. a. O.) denselben in einem heidnischen Magazine verfertigt sein. Jedoch weist die überaus rohe Ausführung das Monument dem Ende des vierten Jahrhunderts zu, und die Figur des Guten Hirten in dieser Anordnung bestimmt dasselbe als ein christliches.

Die Bedeutung der Gruppe auf diesem Sarkophage ist eine eigentlich sepulkrale; sie symbolisirt das Wiederfinden der Seele im Jenseits [1]).

3. Sarkophag aus S. S. Pietro e Marcellino (Via Labicana), im Jahre 1780 gefunden. D'Agincourt, Sculpt. IV, 3, 5.

In der Mitte der Vorderwand auf einer geriefelten Säule mit Akanthuskapitäl Eros und Psyche in Umarmung, ähnlich wie auf unserm Sarkophage. Links an der Ecke ein kurzbärtiger Römer mit Volumen, rechts eine Matrone. Auf dem Deckel Jagdscenen, links und rechts daneben je eine Maske. Die Inschrift

ZACINIECES
QVE IN PACE

ist weit jünger als der Sarkophag selbst, der dem Ende des dritten Jahrhunderts anzugehören scheint und aus dem Magazine eines heidnischen Künstlers hervorgegangen ist. Das Monument kann deshalb nur indirekt in Betracht kommen.

Ein ebenfalls aus den Katakomben stammendes Relief-Fragment mit den Köpfen von Eros und Psyche (Collect. Simelli n. 26) lässt sich seinem Ursprunge nach nicht mehr bestimmen. Die rohe Arbeit weist auf das vierte Jahrhundert.

De Rossi vindicirt der altchristlichen Kunst einen, wie er es nennt, exoterischen Charakter, d. h. eine gewisse Accommodation an antike Darstellungen, jedoch mit genauer Innehaltung der Grenzen des durch die Religion Erlaubten und mit Fern-

---

[1]) Jahn, Archäol. Beiträge, S. 172 f.

haltung jedes mythologischen Elementes auf solchen Monumenten, die den Augen der „Profanen" wirklich ausgesetzt waren, oder doch der Möglichkeit, von diesen gesehen zu werden, näher lagen als andere Denkmäler [1]).

Von diesem Gesichtspunkte aus begreift er auch die bekannte Darstellung von Eros und Psyche in einem Kubikulum in S. Domitilla. Es lässt sich freilich nicht in Abrede stellen, dass z. B. in dem grossen Vorsaale der zweiten Galerie der neapolitanischen Katakomben (S. Gennaro) und auf einem Sarkophage im Lateran-Museum [2]) die Figuren von Eros und Psyche fast ornamental verwendet sind, aber schon in dem Kubikulum in S. Domitilla, noch mehr auf einem Sarkophage aus dem vatikanischen Cömeterium [3]) tritt der mythologische Inhalt der Gruppe energisch hervor; ganz unverhüllt aber zeigt sich derselbe, wenn, wie auf den angeführten Monumenten, Eros und Psyche in Umarmung dargestellt sind, mag man die Gruppe nun als Symbol süssen Liebesglückes oder in sepulkralem Sinne als Andeutung eines Wiederfindens im Jenseits fassen.

Das dem Mittelrelief unten angefügte kleine Feld bietet eine Scene dar, die auf antiken Monumenten häufig begegnet und deren Vorhandensein durch die Vorliebe der Alten für Hahnenkämpfe hinreichend erklärt wird.

Die betreffenden Monumente haben Roulez, Köhler und Jahn [4]) zusammengestellt.

Von christlichen Darstellungen ist mir bekannt ein Sarkophag-Relief aus S. Agnese und ein von Boldetti als aus S. Callisto stammend mitgetheiltes Goldglas [5]), das jetzt nicht mehr vorhanden ist [6]). Ersteres zeigt einen auf einem Felsstücke

[1]) De Rossi, Bull. crist. 1865, S. 98; Roma sott. II, S. 351 f.

[2]) Schultze, Die Katakomben von S. Gennaro, Taf. V; Garrucci, Storia, tav. 302, 1.

[3]) Bottari, tav. 28; vgl. Piper a. a. O. I, 215 ff.

[4]) Roulez, Mélanges III, 1 ff.; Köhler, L'alectryonophore, S. Pétersb. 1835, S. 15 ff.; O. Jahn, Archäol. Beiträge, S. 437 ff.

[5]) Bottari, tav. 137; Boldetti, S. 216, 2; Garrucci, t. 37, 11.

[6]) Eine von Maffei (Gemme antiche II, 217) aus S. Ciriaca an der Via Tiburtina stammende Gemme, mit der Darstellung eines Hahnenkampfes lasse ich unberücksichtigt, weil der christliche Ursprung des Monumentes sehr fraglich ist.

sitzenden Eros, der einen Hahn hält, welchem ein zweiter, neben dem ebenfalls ein Eros steht, den Fuss auf den Kopf setzt. Münter[1]), durch die fragmentarische Abbildung Aringhi's verleitet, stellte den christlichen Ursprung des Reliefs in Frage; indessen ist derselbe durch die Darstellung des Gespräches Jesu mit der Samariterin auf derselben Sarkophagwand gesichert.

Während dieses Relief also den Kampf bereits entschieden zeigt, ist auf dem erwähnten Goldglase der Augenblick unmittelbar vor dem Beginne desselben dargestellt: die Hähne stehen sich kampfbereit gegenüber, begleitet von zwei Eroten, von welchen der rechtsstehende einen Palmzweig über beide Kämpfer hält[2]). Die Inschrift PIE ZESES, sowie die Provenienz erweisen (gegen Piper I, 356) das Monument als ein christliches.

Auf dem Relief in Villa Ludovisi scheint der Kampf zwar noch nicht beendet, aber dem Ende nahe zu sein.

Von Münter und neuerdings auch von Martigny[3]) ist der Hahnenkampf auf christlichen Monumenten als eine Allegorie des Kampfes gefasst worden, den der Christ zu bestehen habe. Aber wie die klassische Archäologie mit Recht eine mystische Beziehung dieser Darstellungen auf die Kämpfe des Lebens oder auf das Schwanken des Glückes zurückweist, wird auch die christliche Alterthumswissenschaft diesen Scenen keinen Inhalt zuerkennen, dessen Berechtigung nicht zu erweisen ist, und der ausserdem alle Wahrscheinlichkeit wider sich hat. „Es genügt daran zu erinnern, wie oft die Lieblingsbeschäftigung des Lebens auf dem Grabmal dargestellt wird, wo dann der Hahnenkampf seine nächsten Analogien in den Darstellungen anderer Kinderspiele, palästrischer Uebungen und ähnlicher Vorgänge aus dem Jugendleben finden würde[4])."

Während somit die vier Eckfelder specifisch und ausschliesslich christliche Bildwerke aufweisen, führt die Haupt-

[1]) Münter, Sinnbilder I, 55.

[2]) Vgl. Tölken, Verz. d. geschnitt. Steine d. königl. preuss. Gemmen-Samml., S. 352 n. 82, 83.

[3]) Münter a. a. O.; Martigny, Dict. Coq.

[4]) Michaelis in der Archäol. Zeitung 1866, S. 146.

und Mittelgruppe eine Darstellung vor, die, abgesehen von der nur schwach zur Wirkung gelangenden Scene des Hahnenkampfes, eine eigentlich mythologische ist, und welche durch die Begleitreliefs gleich entschieden negirt wird, wie diese durch sie negirt werden.

Der Widerspruch ist unlösbar. Die naheliegende Vermuthung, dass die biblischen Scenen ein nachträgliches Annex seien, wird durch die vollkommene Einheit des Werkes, das nirgends die leiseste Spur einer fremden Hand verräth, ausgeschlossen: der Bilderschmuck des Sarkophags stellt sich als ein durchaus einheitlicher, von vornherein, so wie er vorliegt, disponirter dar.

Auch die Annahme, dass das Vorhandensein der Juno Pronuba auf gedankenloser, mechanischer Nachahmung eines antiken Vorbildes beruhe, ist unzulässig.

Die Reliefs bezeugen vielmehr, dass der Künstler, wenn er auch im Allgemeinen an bestimmte Typen anschloss, im Einzelnen doch durchaus selbständig arbeitete. Zudem erscheint die Pronuba nicht als Nebenfigur, sondern die Hauptgruppe findet in ihr den pyramidalen Abschluss. Die Darstellung lässt sich allein aus den eigenartigen Verhältnissen erklären, in denen und aus denen sie entstanden ist.

Der Sarkophag gehört, wie sich aus der Ausführung mit Sicherheit bestimmen lässt, derjenigen Periode der altchristlichen Kunst an, in welcher die Sarkophag-Bildnerei fast die gesammte künstlerische Thätigkeit in Anspruch nahm, d. h. der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts.

Die Gruppirung ist sehr geschickt, der Faltenwurf leicht und geschmackvoll, und die Figuren stehen in lebendiger Beziehung zu einander. Die Ausführung im Einzelnen dagegen zeigt dieselbe Härte und Mangelhaftigkeit, welche den christlichen Monumenten jener Epoche eigen ist; besonders die Füsse und die untern Beinpartien der Figuren sind höchst roh und flüchtig gearbeitet, so dass das Monument näher dem Ende, als der Mitte des vierten Jahrhunderts liegen dürfte.

Damals nun war das siegreiche Christenthum von gesicherter Stellung aus und mit überlegenen Waffen in der Hand dazu vorgeschritten, das Ende des im Todeskampf begriffenen

Heidenthums gewaltsam zu beschleunigen [1]). Unter diesen Umständen begreift es sich, dass die Noth der Verhältnisse der Kirche Schaaren von Neophyten zuführte, denen die neue Religion innerlich fremd war, und die, hier durch die Ungunst der Verhältnisse, dort durch Rücksicht auf Amt und Würde veranlasst der herrschenden Macht sich äusserlich unterwarfen [2]).

Damit traten sie aber zugleich in die Sphäre des Einflusses des Christenthums, und je mehr sich auf der einen Seite die Elemente des Paganismus absorbirten, und je imponirender sich die neue Religion aufdrängte, desto mehr musste ein nicht geringer Theil der nur nominell Gewonnenen in eine Zwitterstellung gerathen, in eine Theokrasie, welche bereits früher einmal, als der Orient seine Kulte nach Rom importirte, in der römischen Religionsgeschichte aufgetreten war und in zahlreichen Monumenten seinen charakteristischen Ausdruck gefunden hatte.

Daraus erklärt sich, dass fast die ganze Reihe altchristlicher Monumente mit specifisch heidnischen Elementen dem abschliessenden vierten und dem anhebenden fünften Jahrhundert angehört. Unter diesen wiederum repräsentiren die Hochzeits- und Ehedenkmäler eine verhältnissmässig grosse Zahl. Auch dieser Umstand ist nicht zufällig. Wie sehr auch die Kirche schon vom Beginn des zweiten Jahrhunderts an die Ehe in das Gebiet ihrer Kontrole und Jurisdiction gezogen hatte, so war eine Reihe äusserer aus dem Heidenthume mit herübergenommener Bräuche doch unangetastet geblieben, trotz der Gegenbestrebungen einzelner Kirchenlehrer. Im Laufe des vierten Jahrhunderts aber, als das Heidenthum sich mächtig in

---

[1]) Beugnot, Histoire de la destruction du paganisme en Occident, Paris 1835, t. I, S. 319 ff.; vgl. Firmic. Matern., De errore prof. rel., S. 118, ed. F. Münter, Hafn. 1826.

[2]) Euseb., Vita Const. IV, 54; Libanius, Orat. pro templ., vol. II, S. 177, ed. Reiske; August., Tract. in Joh. 25, 10 (t. III, S. 1602, ed. Migne): „alius negotium habet, quaerit intercessionem; alius premitur a potentiore, fugit ad ecclesiam; alius pro se vult interveniri apud eum, apud quem parum valet: ille sic, ille sic; impletur quotidie talibus ecclesia. Athanas., Hist. Arian. ad monach. 78 (t. I, S. 309, ed. Patav. 1777); Hieron., Comment. in Jesaiam lib. XVII u. s. ö.

die Kirche drängte, und diese letztere selbst in Berücksichtigung der augenblicklichen Verhältnisse praktisch elastisch wurde, erweiterte sich das Mass dieser ausserchristlichen Elemente in dem Grade, dass sich am Ende desselben Jahrhunderts die antiken Hochzeitsgebräuche in einer überraschenden Vollständigkeit bei den Christen eingebürgert finden. Nicht nur die cena nuptialis und die pompa mit Musik, Gesang- und Fackelbegleitung und mimischen Intermezzo's, und zwar mit schlimmen Ausschreitungen waren in Brauch [1]), sondern sogar die Fescennina wurden den Neuvermählten gesungen.

Schon vorher aber hatte das Concil von Laodicea c. 53 verordnet: „ὅτι οὐ δεῖ Χριστιανοὺς εἰς γάμους ἀπερχομένους βαλλίζέιν ἢ ὀρχεῖσθαι" und c. 54: „οὐ δεῖ ἱερατικοὺς ἢ κληρικούς τινας θεωρίας θεωρεῖν ἐν γάμοις ἢ δείπνοις, ἀλλὰ πρὸ τοῦ εἰσέρχεσθαι τοὺς θυμελικοὺς ἐγείρεσθαι ἢ ἀναχωρεῖν."

Dass dieselben Missbräuche in der abendländischen Kirche herrschten, bezeugt bereits in der Mitte des dritten Jahrhunderts Cyprian [2]).

Es ist aber anzunehmen, dass diese Unsitte im vierten Jahrhunderte unter den eigenartigen synkretistischen Verhältnissen einen grösseren Umfang gewonnen habe.

Wenn somit die Hochzeitsriten sich in dieser Weise aus heidnischen und christlichen Elementen zusammensetzten, so erklärt sich leicht, dass dieses Schwanken, diese unbestimmten farblosen Verhältnisse auch auf den diesen Akt feiernden Monumenten ihren Ausdruck gefunden haben, und dass mit dem Bildnisse des Ehepaars die Figur des Eros, des Hyme-

---

[1]) Chrysost., Hom. XLVIII in Genes., S. 549, ed. Francf.; hom. LVI in Genes., S. 605; hom. XII in I Corinth.

[2]) Cyprian, De habitu virgg., S. 160, ed. Oxon. 1682: „Quasdam non pudet nubentibus interesse et in illa lascivientium libertate sermonum colloquia incesta miscere, audire, quod non decet, quod non licet dicere, observare et esse praesentes inter verba turpia et temulenta convivia, quibus libidinum fomes accenditur, sponsa ad patientiam stupri, ad audaciam sponsus animatur." Es wird freilich nicht ausdrücklich bemerkt, dass in christlichen Häusern eine gleiche Unsitte herrschte, aber der Umstand, dass christliche Frauen in der bezeichneten Weise an solchen Festlichkeiten sich zu betheiligen pflegten, setzt dies ausser Zweifel; zu vgl. auch die von Cyprian a. a. O. weiterhin gerügten Missbräuche.

naeus, die Gruppe Eros und Psyche, Venus[1]) und schliesslich, was freilich in dieser Richtung den Höhepunkt bezeichnet, die Gestalt der Juno Pronuba, „cui vincla jugalia curae", verbunden werden konnte.

---

[1]) Auch auf dem beschriebenen Schmuckkästchen und auf dem S. 105 erwähnten Goldglase scheint mir die Darstellung der Venus eine Beziehung auf die sponsalia zu haben (Venus genetrix), da dieselbe nicht selten die Juno Pronuba vertritt, worüber Rossbach a. a. O., S. 19, 60 f. zu vgl.

IV.

DIE KATAKOMBEN VON SYRAKUS.

Die Anfänge des Christenthums in Sicilien entziehen sich der historischen Forschung. Die Lokal-Legende knüpft dieselben an die Person der beiden Syrer Marcianus und Pancratius, die, in Antiochien durch Petrus für die neue Lehre gewonnen, der Erstere nach Syrakus, der Andere nach Tauromenum entsandt sein sollen. Die Zeit ihrer Ankunft in den genannten Städten hat Gaetano [1]) auf das Jahr 40 oder 41 berechnet.

Die auf diese Legende Bezug nehmenden Akten und griechischen Menologien, welche sich bei Gaetano und den Bollandisten [2]) verzeichnet finden, können indess für die Frage nach dem Ursprunge und der ersten Geschichte des Christenthums auf der Insel nicht in Betracht kommen, weil diese sämmtlichen Schriftstücke, wenn sich auch die Zeit derselben nicht immer mit Sicherheit bestimmen lässt, doch jedenfalls erst Produkte des Mittelalters sind.

Nicht mehr Werth für die Untersuchung hat ein Schreiben Innocenz' I. [3]), in welchem die Insel als römisches Missionsgebiet in Anspruch genommen wird, ist aber immerhin als

---

1) Ottavio Gaetano, Isagoge ad histor. sacram Sicul., Panormi 1707, cap. XIV (bei Graevius, Thesaurus antiquit. et hist. Sicil. vol. II, S. 2).

2) Gaetano a. a. O. und Vitae S. S. Siculorum, Panormi 1651 und 1664, t. I., S. 1—7; Bolland., Act. Sanct. ad XIV Jun.; vgl. auch ad III April; Canisius, Thesaurus monum. ecclesiast., t. III, S. 412 ff. (ed. Jac. Basnage, Antverp. 1725); Menologium Graecorum ad IX Febr. (Bd. II, S. 177 ed. Urbin. 1727).

3) Innocent. I, Epist. XXV ad Decent. (Migne, Patrol. XX, S. 552).

Ausdruck der Meinung des römischen Stuhles und durch seinen Gegensatz gegen die Lokal-Tradition bemerkenswerth. Die hier in Betracht kommende Stelle lautet: „. . . praesertim cum sit manifestum in omnem Italiam, Gallias, Hispanias, Africam atque Siciliam et insulas interjacentes nullum instituisse ecclesias, nisi eos, quos venerabilis apostolus Petrus aut ejus successores constituerint sacerdotes . . . Oportet eos hoc sequi, quod ecclesia Romana custodit, a qua eos principium accepisse non dubium est." Der Zusammenhang ergibt, dass hier eine Ordinirung seitens des römischen Petrus angenommen wird. Dasselbe setzt auch ohne Zweifel das Martyrologium Romanum voraus (ad XXI Mart., III April., XIV Jun.), wenn es sich auch nur unbestimmt ausdrückt. In der That hat die römische Kirche schon frühzeitig in Sicilien gewisse Rechte beansprucht und ausgeübt[1]), aber die Existenz der der geschichtlichen Auffassung des römischen Stuhles widerstreitenden Lokal-Legende beweist, dass diese Ansprüche unter dem Widerspruche der einheimischen Kirche sich geltend zu machen hatten.

Während demnach die Lokaltradition zu jungen Ursprunges ist, um in der Frage nach den Anfängen der sicilischen Kirche irgendwie in Betracht kommen zu dürfen, ist die Meinung des römischen Stuhles, als auf einer ungeschichtlichen Voraussetzung beruhend, auf der Annahme eines bischöflichen Wirkens des Petrus in Rom und in andern occidentalischen Kirchen, ebenfalls ausser Acht zu lassen. Ebensowenig ist der Angabe des Verfassers des Liber praedestinatus (haer. 16), dass zur Zeit des römischen Bischofs Alexander (Anfang des zweiten Jahrhunderts) die sicilischen Bischöfe eine Provincialsynode gegen den Häretiker Herakleon veranstaltet hätten[2]), ein Werth beizulegen.

---

[1]) Vgl. Giovanni di Giovanni (Johannes de Johanne), De divinis Siculorum officiis.

[2]) Die Worte sind: „Sextadecima haeresis Heracleonitarum ab Heracleone adinventa est, quae baptizatum hominem, sive justum sive peccatorem, loco sancti computari docebat, nihilque obesse baptizatis peccata memorabat. dicens, sicut non in se recipit natura ignis gelu, ita baptizatus non in se recipit peccatum . . . . Contra hunc susceperunt episcopi Siculorum, Eustachius Lilybaeorum et Ponormeorum Theodorus [. . .], quique omnium, qui per Siciliam erant episcoporum synodum exorantes gestis (sic) eum audire decreverunt et universas adsertiones ejus dirigentes ad sanctum Alexandrum urbis episco-

Denn der geschichtliche Herakleon, ein Schüler Valentin's, lebte in den letzten Decennien des zweiten Jahrhunderts, also lange nach Alexander. Auch hat schwerlich je ein Gnostiker die Meinung vertreten, dass der Empfang der Wassertaufe die Unmöglichkeit fernern Sündigens erwirke. Offenbar spielt hier, wie schon Sbaralea [1]) vermuthet hat und wozu auch Lipsius [2]) neigt, eine Reminiscenz an den römischen Heraklius des vierten Jahrhunderts aus der Zeit des Bischofs Eusebius mit ein. Der Verfasser selbst freilich hat den bekannten Gnostiker im Auge [3]).

Das erste geschichtliche Dokument, welches ein organisirtes Kirchenwesen in Sicilien voraussetzt, ist ein von Eusebius (h. eccl. X, 5) mitgetheiltes Schreiben Konstantin's an den Bischof Chrestus oder Crescens von Syrakus aus dem Jahre 314, durch welches dieser aufgefordert wird, sich zu der zur Beilegung des donatistischen Schisma's nach Arles zu berufenden Synode zu begeben. Ein Staatsschiff wird ihm zur Verfügung gestellt; zwei Geistliche und drei Diener sollen seine Begleitung bilden. Aus dieser Verfügung geht hervor, dass der Bischof von Syrakus auf der Insel angesehen und einflussreich war, ja vielleicht sogar dort die höchste kirchliche Autorität besessen hat.

Von dieser Thatsache aus lassen sich auf das dritte Jahrhundert ohne Zweifel noch sichere Rückschlüsse machen: es ist anzunehmen, dass die Gemeinde von Syrakus damals, als ihr Oberhaupt nach Arles berufen wurde, schon eine hundertjährige Existenz hinter sich hatte. Zur Gewissheit aber wird diese Vermuthung erst durch die Monumente erhoben, welche die Gemeinde uns hinterlassen hat, und welche die Existenz

---

pum rogaverunt, ut ad eum confutandum aliquid ordinaret. Tunc sanctus Alexander ad singula quaeque capita hydri singulos gladios Dei verbi de vagina divinae legis ejiciens, librum contra Heracleonem ordinans, ferventissimum ingenio Sabinianum presbyterum destinavit, qui et scriptis episcopi et adsertione sua ita eum confutaret, ut nocte media navis praesidio fugeret et ultra ubinam devenisset penitus nullus sciret."

[1]) Sbaralea, De sacris pravorum hominum ordinationibus, Florenz 1750, S. 325; vgl. de Rossi, R. S. II, S. 207.

[2]) Lipsius, Chronol. d. röm. Bischöfe, S. 253, Anm. 2.

[3]) Vgl. des Näheren Lipsius a. a. O.

derselben nicht nur im dritten, sondern bereits im zweiten Jahrhundert sichern.

Welche weitere Schlüsse sich aus diesen monumentalen Quellen sowohl für die Lokalgeschichte der syrakusanischen Gemeinde als auch für die Geschichte der Christianisirung der



Fig. 21.



Insel überhaupt ergeben, sei weiter ausgeführt, nachdem die hierher fallenden Denkmäler analysirt worden sind [1]).

[1]) Dieser Aufsatz verfolgt übrigens nicht den Zweck, eine minutiöse Beschreibung und erschöpfende Darstellung der syrakusanischen altkirchlichen Monumente zu geben; an ein solches Unternehmen kann erst dann gedacht

Der schmale Landstreifen, welcher das heutige Syrakus mit dem Festlande verbindet, läuft nördlich in eine Ebene aus, die, im Westen durch niedrige Bodenerhebungen und Sumpfland, im Osten durch das Meer begrenzt, in einer Entfernung von circa 1000 Meter durch die steil abfallenden Felswände eines durch einen Thaleinschnitt gespaltenen Plateau's scharf abgeschnitten wird. Die Frage, ob diese fruchtbare Niederung in griechischer Zeit ausschliesslich dem öffentlichen Leben, Volksversammlungen und Festspielen, bestimmt und für Grab-Anlagen freigegeben gewesen sei, wie z. B. Cavallari annimmt, oder ob dieselbe einen integrirenden Theil des Stadtgebietes der Achradina gebildet habe, wie die ältern Topographen meinten, darf durch die Untersuchungen Schubring's[1]) als im letztern Sinne entschieden angesehen werden. Die historischen und topographischen Notizen der Alten weisen in Gemeinschaft mit den Monumentenresten darauf hin, dass Achradina von der Küstenlinie Tonnara — Kap Bonnagio bis hart an den Isthmus von Ortygia herunterstieg und die fragliche Ebene fast in ihrer ganzen Ausdehnung okkupirte. Indess wird immerhin zuzugeben sein, dass diese südliche Niederung, wenn nicht ausschliesslich, so doch vorwiegend von öffentlichen Gebäuden eingenommen und dem öffentlichen Leben bestimmt war, während das eigentliche Stadt- und Privatleben auf das nördliche Plateau beschränkt blieb.

Diese Vorterrasse der Achradina ist in christlicher wie in vorchristlicher Zeit zur Anlage von unterirdischen Grabstätten benutzt worden, deren Hauptmasse in dem nordöstlichen Theile der Ebene, jenseits der Linie S. Giovanni — S. Lucia liegt und ihre Ausläufer bis hart an das Meeresufer aussendet.

werden, wenn die zahlreichen noch verschütteten Galerien ausgeräumt sind was freilich nicht in naher Aussicht steht. Es kommt mir vielmehr hier nur auf eine allgemeine Charakterisirung dieser Denkmäler und auf Gewinnung zuverlässiger chronologischer Sätze für dieselben an. Dadurch hoffe ich wenigstens, die nebelhafte Unbestimmtheit, welche diese nicht unwichtigen Monumente der sicilischen Urkirche umhüllt, am ersten beseitigen zu können. Die beigefügte kleine Karte (Fig. 21) dient nur dem Zwecke allgemeiner Orientirung.

[1]) Schubring, Achradina, ein Beitrag zur Stadtgeschichte von Syrakus (Rhein. Museum f. Phil. XX, H. 1).

Moderne Steinbrüche an der Küste haben die dünne Scheidewand vielfach durchgraben und von der Seeseite aus einen Zugang zu den Galerien eröffnet. Wo dagegen die westliche Grenzlinie läuft und in welcher Communication diese Anlagen im Einzelnen unter einander stehen, lässt sich nur ganz allgemein und nicht immer mit Sicherheit ermitteln.

Weder die ältere noch die neuere Literatur [1]) über die altchristlichen Monumente von Syrakus hat einen wissenschaftlichen Werth. Daher ist dieselbe in nachstehender Darstellung, die auf eingehenden Studien an Ort und Stelle beruht, nur selten in Berücksichtigung gezogen.

Die christlichen Cömeterien liegen sämmtlich innerhalb der Grenze der Vorterrasse der Achradina. Unter diesen nimmt in architektonischer Hinsicht die Katakombe S. Giovanni [2]) den ersten Rang ein. Nicht sowohl aus diesem Grunde, sondern weil diese Anlage sichere chronologische Anhaltspunkte bietet, möge die Behandlung derselben vorangehen.

Das Cömeterium, in welchem im Anfange der Siebziger-Jahre unter der Leitung Cavallari's grössere Ausgrabungs-Arbeiten vorgenommen wurden, liegt am Nordrande der Ebene, nahe dem Eingange der Thalschlucht, welche die Plateaux von Achradina und Neapolis scheidet, neben der alten Kirche S. Marziano (S. Giovanni) [3]). Die Felsart ist Kalkstein. Zwei

---

[1]) Ich verzeichne: Mirabella, Iconographiae Syracusarum antiqu. explicatio (bei Burmann, Thesaurus antiqu. Sicil., vol. XI); Gaetano, Isagoge ad historiam sacram Sicul. c. XXVIII (bei Burmann, vol. II); Bonanni, Le antiche Siracuse, Palermo 1717; Capodieci, Antichi monumenti di Siracusa, Messina 1818; Bartolini, Catacombe di Siracusa, Sirac. 1847; Bellermann, Die altchristlichen Begräbnissstätten u. s. w., S. 101 ff.

[2]) Der ältere Plan von Mirabella reproducirt bei Boldetti, Cimit, S. 629. Neuere und bessere Grundrisse bei Wilkins, Antiquities of Magna Graecia, S. 50, und Osterwald, Voyage pittoresque en Sicile, Cah. 7. — Die Herstellung eines neuen Planes empfiehlt sich nicht, so lange das Cömeterium noch nicht vollständig ausgegraben ist.

[3]) Die Kirche ist in ihrer ursprünglichen Bestimmung ohne Zweifel eine Martyrerkirche, zu Ehren des angeblich hier umgekommenen Evangelisten Marcianus erbaut. Der ursprüngliche Bau hat sich in späteren Restaurationen fast ganz verloren. Es wäre nicht unwichtig, das Alter des Monumentes zu wissen, und ich empfehle in dieser Beziehung das Denkmal den Untersuchungen Sachverständiger. — Die Kirche und die damit verbundene

kurze, hochgewölbte, moderne Galerien, die rechtwinkelig aneinanderschliessen, führen zu dem antiken Hauptkorridor, der in einer Länge von circa 144 Schritt mit einer durchschnittlichen Breite von 3 Meter und einer (jetzigen) Höhe von 2·1 Meter ziemlich genau von Südwest nach Nordost läuft und erst kurz vor seinem jetzigen Abschlusse — er ist noch nicht vollständig ausgegraben — eine leichte Kurve nach Norden macht. Die Decke ist flach; das gegenwärtige Niveau erhebt sich circa 1 Meter über das ursprüngliche, wie sich aus der Berührung der Arkosolscheitel mit dem Fussboden erschliessen lässt. Die Luminarien haben hier, wie auch in den übrigen Theilen der Katakombe Quadrat- oder Cylinderform und liegen bald genau in der Achse der Galerie, bald unmittelbar neben der Schneidelinie der Decke und der Seitenwand oder in einiger Entfernung davon.

Die anfangs vorherrschende Grabform ist der Loculus, zu welchem im weitern Verlaufe der Galerie, das Arkosolium tritt, um schliesslich seinerseits zu überwiegen [1]. Beachtenswerth und

---

Katakombe haben offenbar die griechischen Akten des heil. Marcianus im Auge, welche an der betreffenden Stelle (Bolland. ad XIV Jun., tom. XXI, S. 788) melden, dass der Heilige seinen Wohnort genommen habe „ἔν τισι σπηλαίοις ἐν ἀκρῷ τῆς πόλεως, ἐπιλεγομένοις Πελοπίοις, ἐν οἷς νῦν ἡ σεβάσμιος αὐτοῦ θησαυρίζεται θήκη." So hat schon Gaetano (Acta S. Sicul. Animadvers., S. 8) vermuthet. Die nähere Ortsbestimmung ἐν ἀκρῷ τῆς πόλεως freilich ist mit dieser Annahme nicht recht in Einklang zu bringen. Der Ausdruck σπηλαία entspricht der im mittelalterlichen Rom für die dortigen Cömeterien üblichen Bezeichnung *cryptae*. Πελόπια, welchen Namen der eben genannte Gelehrte mit einem Architekten *Pelops* oder gar mit *Peloponnesos* in Verbindung bringen will, während derselbe nach den Bollandisten aus πέλος (schwarz) und ὄψ (Gesicht) zusammengesetzt sein soll, ist sicherlich nur korrumpirt aus Ἐπιπολαί.

[1]) Die Meinung, dass das Vorherrschen oder überhaupt die Anwendung des Loculus oder des Arkosoliums einen chronologischen Massstab abgebe, ist irrthümlich. Arkosolium und Loculus unterscheiden sich in ihrer Anwendung nur dadurch, dass jenes eine kunstvollere, luxuriösere und darum bei wohlhabenden Gemeindegliedern beliebte Grabform war, während der Loculus, wenn nicht örtliche Rücksichten ihn bedingten, fast ausschliesslich den ärmeren Klassen vorbehalten blieb. Die mit Anschluss an de Rossi neuerdings von J. P. *Richter* (Der Ursprung der abendländischen Kirchengebäude, Wien 1878, S. 29 ff.) geltend gemachte Hypothese, dass das Arkosolium als eine direkte Nachbildung des Grabes Christi zu betrachten sei,

bis jetzt im kontinentalen Italien nicht nachgewiesen ist die Form dieser Arkosolien: in der gewöhnlichen Bogenweite angelegt — eines derselben misst 1·74 Meter grösste Breite — dringen sie wie eine kleine in sich abgeschlossene Galerie oft bis zu 12 Meter in das Gestein ein; die Gräber sind fast gleichförmig in den Boden eingeschnitten. Offenbar vertreten diese Gräberkomplexe in vielen Fällen die in den römischen Cömeterien beliebten Privat-Kubikula.

Die Loculi und Arkosolien, welche in den Seitenwänden zerstreut angelegt sind, gehören in der Haupt-, sowie in den Nebengalerien einer spätern Epoche an.

In der Hauptgalerie sind einige wenige Reste von Malereien und Dipinti erhalten, die dem vierten Jahrhundert und theilweise einer noch spätern Zeit angehören. Ich notire eine Orans zwischen zwei von einem Kranze umrahmten Monogrammen Christi, eine ebensolche zwischen zwei Tauben, und auf derselben Arkosolfläche Rebengewinde mit (vier?) Vögeln, nicht ohne Eleganz entworfen, aber durch das beigefügte dreischenkelige Monogramm Christi als nachkonstantinisch bestimmt.

Von der Hauptgalerie zweigen sich nach links fünf, nach rechts vier Nebenkorridore rechtwinkelig ab, die an Breite und Höhe jener ziemlich entsprechen. Sie haben Loculi und Arkosolien gemischt und fast durchgängig auch am Boden Gräber und stehen durch schmale, zum Theil kurvirende Gänge in direkter Verbindung. Innerhalb der linken Gruppe, genauer innerhalb des durch die beiden ersten (vom Eingange an gerechnet) flankirten Terrains, liegen zwei grössere Säle. Der eine derselben misst gegen 9 Schritt Durchmesser und weist noch einige Monogrammformen und Dipintireste des vierten Jahrhunderts auf. Die zweite Kammer [1]), die sogenannte Rotonda d'Antiochia [2]), ist nur wenig geräumiger. Sie liegt einige Stufen

erweist sich, abgesehen von Anderm (vgl. Zeitschr. f. Kirchengesch. 1879, S. 466 f.) dadurch als unrichtig, dass das Arkosolium schon in vorchristlicher Zeit im Abendlande, besonders in Sicilien, eine beliebte Grabform war.

[1]) Photographie im Bull. Sicil. 1873, tav. V.

[2]) Der moderne Name rührt von dem Dipinto eines Grabes her, dessen noch erhaltenen Schlussworte lauten:

. . . .

ΔΟΥΛΗϹ ϹΟΥ ΑΝΤΙΟΧΙΑϹ.

unter dem Niveau der Hauptgalerie und hat als besondere Eigenthümlichkeit eine ringsum laufende Bank, welche den bei Gelegenheit der Todtenfeste zu gemeinsamem Mahle sich versammelnden Familiengenossen diente. Wir haben demnach diesen Raum als eine christliche schola zu betrachten, wofür in Rom die Katakombe S. Domitilla ein weiteres Beispiel bietet. Solche geräumige Säle sind den sicilianischen Katakomben überhaupt charakteristisch. Dieselben haben entweder Geviertform und flache Decke, oder, wie hier, Rundform und spiralförmig sich verengende Decke oder endlich Geviertform mit Spiralplafond. Das Luminare ist gewöhnlich rund. Die Gräber sind entweder in die Wände oder in den Boden eingeschnitten oder als eigentliche Sarkophage mit freistehenden Wänden aus dem Gestein ausgehauen oder mit einzelnen Steinen am Boden aufgemauert. Diese Saalbauten stellen offenbar die Grabkammern angesehener, vermögender Familien dar; der Gemeinde als solcher können sie darum nicht angehört haben, weil sich in diesem Cömeterium mehrere solcher Anlagen finden, und zwar von verschiedenem Umfange.

Unter den rechts von der Hauptgalerie geordneten Korridoren sind drei nur eine kurze Strecke zugänglich, die vierte (die zweite vom Eingange an gerechnet) ist durch Cavallari fast in ihrer ganzen Ausdehnung ausgeräumt worden. Sie ist von mächtiger Breite, läuft anfangs in gerader Richtung, wendet sich dann scharf nach links ab und durchschneidet drei Rundsäle; der letzte derselben, die sogenannte Rotonda dei Sarcofagi, ist durch mächtige Sarkophag-Gräber bemerkenswerth. Dieselben stehen ohne Ordnung durcheinander; eines misst 2·6 Meter Länge, 1·1 Meter Breite und ebensolche Höhe. Der mittlere Saal (Photogr. im Bull. Sicil. 1875, tav. IV) führt gegenwärtig nach dem hier gefundenen Sarkophage der Adelfia den Namen Rotonda di Adelfia. Von hier aus geht in südöstlicher Richtung eine Strasse aus, an welche sich ein weiterer, durch drei grössere Kammern ausgezeichneter Gräberkomplex ansetzt. In dieser Region wurden mehrere Ampullen, worüber

In der ersten Zeile ergänze ich nach schwachen Spuren: MNICΘHTI μνήσθητι) O ΘЄOC. Die Formel findet sich auch sonst auf syrakusanischen Epitaphien.

weiter unten, gefunden; daher der Name Stanza delle sante Ampolle für den Hauptsaal innerhalb derselben.

Die Dipinti, welche in diesen rechts von der Hauptgalerie geordneten Räumen sich finden, entsprechen durchaus den in den übrigen Theilen des Cömeteriums erhaltenen Malerei- und Inschriftenresten.

Die Katakombe S. Giovanni besteht aus einem einzigen Stockwerke: vereinzelte Gräber und Grabkammern, die unter dem Niveau der Hauptgalerie liegen, z. B. die Rotonda d'Antiochia, oder über dasselbe aufsteigen, können kein besonderes Piano konstituiren.

Südöstlich von S. Giovanni breitet sich in unmittelbarer Nähe von S. Maria, in der Vigna Cassia ein zweites Katakombennetz aus, das nur theilweise zugänglich ist, aber an Ausdehnung den Anlagen von S. Giovanni nicht nachgestanden zu haben scheint. Verschüttungen haben es in zwei Theile zerschnitten, die mit *A* und *B* bezeichnet seien. *A* liegt westlich und hat noch seinen ursprünglichen, durch eine schmale Treppe von zwölf Stufen vermittelten Eingang. Dieselbe mündet in eine von Südosten nach Nordwesten laufende Galerie von 60 Schritt Länge, 2·3 Meter Höhe und 1·5 Meter Breite. Kurz vor ihrem jetzigen Abschlusse — sie ist jetzt nur erst theilweise ausgegraben — wendet sie sich kräftig nach Osten. Die Decke ist flach und wird durch zwei Lichtschachte, der eine quadrat-, der andere spiralförmig, durchbrochen. Loculi und Arkosolien, letztere von gleicher Konstruktion wie in S. Giovanni, wechseln ungefähr gleichmässig ab.

In der Tiefe der Galerie zweigt sich nach links ein geradlaufender Nebenkorridor ab, in welchem die Arkosolform vorherrscht. Hier befindet sich in einer Nische das kürzlich von de Rossi (Bullett. di arch. crist. 1877, tav. X, XI) publicirte, dem fünften Jahrhundert angehörende Fresko mit den Darstellungen Christi, der beiden Hauptapostel und einer Verstorbenen. In einer Tiefe von circa 22 Schritt biegt der Korridor scharf nach Norden um und verliert sich in kurzer Entfernung in zwei rechtwinkelig abspringende Galerien. Von diesen ist die östlich laufende nur eine kleine Strecke zugänglich, die andere, ganz kurz, endet in einen spiralförmigen Brunnenschacht. Das Arkosolium überwiegt.

Kurz nach der Einmündung der Treppe in die Hauptgalerie wird diese letztere durch einen Korridor rechtwinkelig durchschnitten. Der nach links übergreifende Theil desselben hat in späterer Zeit vielfache Veränderungen erfahren; der rechts liegende, welcher in seiner äusseren Form der Hauptgalerie entspricht, sendet einen Anfangs in südlicher Richtung geradlinig laufenden, dann nach Osten kurvirenden Gang aus, welcher sehr primitive Bauformen und, abgesehen von vereinzelten, erst später eingefügten Arkosolien, nur Loculi aufweist. Die Galerie setzt sich bis dicht zu einem Brunnenschachte fort und erhält durch ein spiralförmiges Luminare Licht und Luft.

Der Galerien-Komplex *B* ist gegenwärtig nur durch einen gegen 6 Meter tiefen Brunnenschacht, der in eine antike Wasserleitung mündet, zugänglich. Am Boden desselben zweigen sich strahlenförmig drei Galerien ab; zwei sind ganz kurz, die dritte dringt circa 36 Schritt nach Westen vor. Von dieser letzteren führt ein Quergang zu einem Galerien-Komplexe von bedeutender Ausdehnung, den ich jedoch, da die Gänge vielfach verschüttet sind, unter den beschwerlichsten Umständen nur bis zu einem gewissen Punkte untersuchen konnte.

Die Solidität und Einfachheit des Baues, der strenge Charakter der Anlage erwecken sofort den Eindruck, dass hier ein sehr altes Katakombennetz vorliege. Die hie und da erhaltenen Ornamentreste, Rosen und Blattwerk, von sehr guter Zeichnung und mit vortrefflichen Farben, sowie die Reste einer bis jetzt unbekannt gebliebenen metrischen Inschrift (Dipinto) erweisen dies weiterhin.

Das Verhältniss von *A* und *B* kann kaum anders, denn als von zweitem und erstem Piano gedacht werden. Das zuletzt erwähnte, nach links sich abzweigende Galeriennetz liegt schon, soweit dasselbe jetzt zugänglich ist, im Terrain von *B*. Offenbar gab es daher eine direkte Verbindung zwischen *A* und *B*, die wieder aufzufinden die Aufgabe weiterer Ausgrabungen sein wird. Herr Cassia, der Besitzer der Vigna, hat bis jetzt nur in *A* einige Ausgrabungsversuche angestellt, scheint aber nicht geneigt zu sein, dieselben fortzusetzen, was umsomehr zu bedauern ist, da dieses umfangreiche Cömeterium ohne Zweifel noch wichtige Schätze birgt.

Eine kleine Katakomben-Anlage war früher auch hinter dem benachbarten Kloster S. Maria Gesù zugänglich; jedoch sind bei der Umwandlung des Klostergebäudes in eine Fabrik die Eingänge verschüttet worden. Ein eigenes Ganze scheinen übrigens diese Galerien nicht gebildet zu haben; sie dürften mit der Gruppe in Vigna Cassia zusammenzufassen sein.

Ein kleines Cömeterium ist ferner unter der südlich von S. Maria Gesù gelegenen Kirche S. Lucia erhalten. Dasselbe besteht in einem gegenwärtig nur bis zu einer Tiefe von 35 Schritt zugänglichen Korridor, der in gerader Richtung von Südosten nach Nordwesten läuft. Die rechte Seitenwand hat drei Reihen quadratförmiger Kassetten, die zur Aufnahme von Aschen-Urnen dienten; dazwischen liegen einzelne Loculi späterer Konstruktion. An der linken Seitenwand dagegen herrschen umgekehrt die Loculi vor. Ein von dieser ausgehender kurzer Gang mündet in ein grosses, quadratförmiges Zimmer, welches nach Südosten und Nordosten je einen nur theilweise zugänglichen kurzen Korridor aussendet. In dieser Kammer und deren Annexa finden sich einige wenige Gräber zerstreut. Die Reste kleiner Röhrchen bestimmen die Räumlichkeit als ein Bad, oder, was wahrscheinlicher ist, als ein unterirdisches Wasserhaus.

Die Krypte der heiligen Lucia liegt bedeutend unter dem Niveau dieses Cömeteriums. Ob dieselbe eine altchristliche Anlage ist, lässt sich nicht mehr erkennen.

Eine ähnliche Mischform von Urnenkassetten und Gräbern ist in einer S. Lucia nahegelegenen, von Felswänden eingeschlossenen Mulde zu beobachten. Unter den grösseren und kleineren Kubikula, die dort angelegt sind, befindet sich eines, dessen Hauptraum 25 Schritt Breite und 18 Schritt Tiefe misst. Loculi, bis zu vier Reihen übereinandergeordnet, stellen die vorherrschende Grabform dar; daneben erscheinen wenige Arkosolien von bedeutender Tiefe und Kassetten zur Aufnahme von Urnen.

Ein anstossendes Kubikulum von demselben Umfange weist die gleiche Erscheinung auf. Jede dieser Kammern scheint mir zur Aufnahme von mindestens hundert Leichen geeignet.

Weitere Grabanlagen lassen sich von hier aus bis zu der Latomie der Kapuziner nachweisen. Sie bilden einzelne, für sich abgeschlossene Ganze. Die Linie setzt sich dann von den

Kapuzinern westlich fort bis zu der Thalschlucht, die Neapolis und Achradina scheidet, und in welche wahrscheinlich die Grenzmauer der Achradina einmündete. Ich beschränke mich auf diese allgemeine Angabe, da sich dieselben Grössenverhältnisse und Anlagen wiederholen. Zum Schlusse sei noch erwähnt, dass auch in den Latomien vereinzelnte Gräber, vorwiegend Arkosolien, sich finden.

Ueber die Zeit der Entstehung der Achradina-Katakomben, speciell des Cömeteriums S. Giovanni — denn die Forschung hat bis jetzt fast nur dieses berücksichtigt — liegen die divergirendsten Meinungen vor, die ich im Verlaufe der Darstellung berühren werde. Vor Allem gehen die Ansichten in der Frage auseinander, ob die Anfänge von S. Giovanni in die vorchristliche, genauer in die griechische Zeit zurückreichen oder nicht. Dass diese Kontroverse so lange andauern konnte und bis heute andauert, erklärt sich allein daraus, dass Denen, welche über diese Fragen zu urtheilen unternahmen, von den in Betracht kommenden Monumenten nur eine oberflächliche Kenntniss zur Seite stand. Denn das Cömeterium S. Giovanni bietet der Untersuchung zuverlässige Handhaben genug, um über dieses Verhältniss mit vollkommener Sicherheit entscheiden zu können.

Die Katakombe hat gegen neunzig Inschriften geliefert, die theilweise im Corp. Inscriptt. graec., Bd. IV, S. 501 ff., theilweise von Carini [1]) und einzeln sonst gelegentlich veröffentlicht worden sind.

Diese Epitaphien gehören in der Mehrzahl der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts an; einige gehen bis in die Zeit des Theodosius und noch weiter hinab. Andererseits reicht eine gewisse Anzahl ohne Zweifel über die Mitte des vierten Jahrhunderts, ja vielleicht bis in die ersten Regierungsjahre Konstantin's zurück, aber die Grenze des vierten Jahrhunderts überschreitet nach rückwärts sicherlich kein einziger Titulus. Die Formulirung, die Orthographie, die Schriftcharaktere lassen hierüber keinen Zweifel. Wenn dem gegen-

[1]) Is. Carini, Trentatre nuove iscrizioni delle Catacombe di Siracusa, Palermo 1875 (Estratto dall' Archiv. Stor. Sic.). — Nuove iscrizioni greche delle Cat. di Sirac., Pal. 1876. — Iscriz. rinvenute nelle Cat. di Sir., Pal. 1873. Die Publikationen sind wissenschaftlich unbrauchbar.



über die kurze Fassung und die guten Schriftzüge einiger weniger Epitaphien die Vermuthung zu erwecken geeignet sind, dass dieselben Produkte des dritten oder gar des zweiten Jahrhunderts seien, so führt der Umstand, dass diese Inscriptionen unter solchen sich finden und mit solchen zusammengehören, deren nachkonstantinischer Ursprung nicht zweifelhaft ist, oder auch mit Monogrammformen versehen sind, die nachweisbar erst seit der Mitte des vierten Jahrhunderts auftreten, zu einem anderen Schlusse [1]).

Das Alter der erhaltenen Malereien wurde bereits bei der Beschreibung des Cömeteriums nach zuverlässigen Indicien fixirt; dieselben stehen also chronologisch der Hauptmasse der Inschriften genau parallel, d. h. sie gehören der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts an. Die grosse Zahl gemalter Monogramme Christi, welche schon die Aufmerksamkeit älterer Beschreiber erregte, stellt neben dem Stile diese Datirung durchaus sicher. Eine ältere Farbenschicht, welche später übermalt worden wäre, ist nirgends wahrzunehmen, so dass man berechtigt sein wird, in diesen Resten die ursprüngliche Dekoration zu erkennen.

Von den im Museum zu Syrakus aufbewahrten circa 150 altchristlichen Lampen sind gegen 100 aus S. Giovanni gesammelt. Die Mehrzahl dieser letzteren trägt christliche Embleme, ein Beweis, dass diese Objekte Werke des vierten Jahrhunderts sind. Denn erst von konstantinischer Zeit an datirt eine specifisch christliche Lampenfabrikation. Die Lampen aus S. Giovanni weisen die Monogrammformen ⳩ ☧ ⊛ auf, das lateinische und das griechische Kreuz mit dicken, am Ende stark auslaufenden Balken; ferner von biblischen Darstellungen die drei Hebräer im feurigen Ofen, von einem Engel beschützt, Daniel mit Perizoma bekleidet, einen Magier (?) mit Gaben, den Jona-Fisch — Formen und Figuren, die erst seit der Mitte des vierten Jahrhunderts zur Verzierung der Disken verwendet werden. Die Kreuzes-Abbildungen vollends führen tief in das fünfte Jahrhundert hinein; indess ist möglich, dass die mit denselben ver-

[1]) Diese Thatsache dürfte bei der chronologischen Fixirung undatirter römischer Inschriften zur Berücksichtigung zu empfehlen sein, besonders bei der Datirung der Dipinti in S. Priscilla.

sehenen Lampen bei Anlass späterer Märtyrer- oder Todtenfeste in die Katakombe gekommen sind, als diese selbst nicht mehr als Begräbnissstätte diente.

Auch die Ampullen, welche bei den jüngsten Ausgrabungen zum Vorschein gekommen sind, und in welchen die einheimischen Archäologen ein sicheres Indicium höchsten Alters erkennen, beweisen nicht gegen diesen Schluss. Gleiche Schalen sind im vierten Jahrhundert und später noch in den Grabstätten deponirt worden (S. Agnese in Rom). Zur Klasse der sogenannten „phialae eruentae" gehören diese Gefässe nicht; der dunkle Bodensatz in ihnen rührt nicht etwa von einem früheren Blut-Inhalte her, wie geglaubt wird [1]), sondern gibt sich leicht als eine Erdkruste zu erkennen.

Wie also die durch das Cömeterium gebotenen Monumente ausschliessen, die Entstehung desselben über die ersten Decennien des vierten Jahrhunderts zurückzusetzen, so ergibt sich weiterhin aus der Beurtheilung der Katakombe, als Ganzes betrachtet, dasselbe Resultat.

Zur Zeit des Augustus war Syrakus eine heruntergekommene Stadt und so existenzunfähig geworden, dass ihr der Kaiser durch Absendung von Kolonisten aufhelfen musste. Die neue Kolonie okkupirte indes nur Ortygia und die an dieselbe anschliessende nächste Niederung, wahrscheinlich nur die Vorterrasse der Achradina [2]), entwickelte sich aber bald zu einer gewissen Blüthe, wie wenigstens aus der Thatsache zu schliessen ist, dass im Jahre 58 die Syrakusaner sich die Erlaubniss erbaten, die gesetzlich bestimmte Zahl von Gladiatorenspielen überschreiten zu dürfen [3]). Trotzdem wird man nicht zu tief greifen, wenn man die Einwohnerzahl im ersten christlichen Jahrhundert

---

[1]) In dieser Voraussetzung hat die Congregation der heil. Riten ein Exemplar dieser Ampullen in ihrem Archive deponirt.

[2]) Strabo VI, 2, 4. Es heisst anfangs zwar: „πολὺ μέρος τοῦ παλαιοῦ κτίσματος ἀνέλαβε", aber die nachfolgenden Worte: „ἅπαντα μὲν δὴ τὸν κύκλον τοῦτον (d. h. die πεντάπολις) ἐκπληροῦν οὐδὲν ἔδει, τὸ δὲ συνοικούμενον τὸ πρὸς τῇ νήσῳ τῇ 'Ορτυγίᾳ μέρος ᾠήθη δεῖν οἰκίσαι βέλτιον, ἀξιολόγου πόλεως ἔχον περίμετρον" setzen, meine ich, ausser Zweifel, dass es sich allein um die Kolonisirung Ortygias und des zunächst anschliessenden Festlandsgebietes handelte.

[3]) Tacit., Annal. XIII, 49.

auf circa 20.000 Menschen berechnet[1]). Unter diesen gab es im Jahre 61, als Paulus dort ankam, noch keine Christen, jedenfalls noch keine, sei es auch noch so kleine, christliche Gemeinde, wie aus Apostelgeschichte 28, 11 ff. bestimmt hervorgeht. Angenommen nun, dass sich, was bei dem direkten Verkehr zwischen Sicilien und dem Oriente nicht unwahrscheinlich ist, gegen Ende des ersten Jahrhunderts eine kleine Kirche dort konstituirt habe, so ist doch nicht denkbar, dass diese Religions-Genossenschaft, die im zweiten Jahrhundert, den günstigsten Fall gesetzt, schwerlich mehr als ein Zehntel der Einwohnerschaft, also gegen 2000 Personen umfasst haben kann, einen so grossartigen Bau wie das Cömeterium S. Giovanni unternommen und ausgeführt habe. Die Gemeinde von Neapel, die ohne Zweifel weit günstiger gestellt war, hat dennoch zwei bis drei Jahrhunderte gebraucht, um die beiden Hauptgalerien von S. Gennaro dei Poveri zu schaffen, und doch lag ihr ein äusserst günstiges, weiches Material (tufa litoide) vor, während S. Giovanni aus hartem, mühevoll zu bearbeitendem Muschelkalk ausgehauen ist. Man könnte nun freilich dieses Cömeterium als das Werk einer zwar kleinen, aber Jahrhunderte hindurch ununterbrochen an demselben thätigen Gemeinde sich denken, aber die Einheit der Anlage gestattet diese Annahme nicht. Perioden, die nicht Decennien, sondern Jahrhunderte umfassen, lassen sich, wie Jeder, der sich genauer mit der Architektur der Katakomben beschäftigt hat, weiss, immer unschwer erkennen. Dieses Cömeterium zeigt aber von seinem ersten Anfange an die grossartigen Massstäbe, die ihm vor allen anderen gleichartigen Monumenten charakteristisch sind und in allen seinen Theilen hervortreten. Seine imposante Architektur

---

[1]) Bekanntlich sind Schlüsse auf die Einwohnerzahl antiker Städte sehr unsicher. In diesem Falle aber scheint mir das römische Amphitheater von Syrakus einen zuverlässigen Anhaltspunkt zu bieten. Die Längenachse desselben beträgt 70 Meter, die Breitenachse 40 Meter. Das Amphitheater in Pompeji aber misst 135·65 Meter grösste Länge und 104 Meter grösste Breite. Die Einwohnerschaft von Pompeji berechnet Nissen auf 20—30.000 Menschen (Fiorelli sogar nur auf 12.000). Demnach ergäbe sich für Syrakus eine Zahl von höchstens 20.000 Seelen. Damit stimmt auch überein, dass im Jahre 278 Syrakus mit leichter Mühe von einer der Gefangenschaft entwichenen Frankenschaar genommen und geplündert werden konnte.

setzt eine Gemeinde voraus, die sich von irgend welcher gesetzlichen Schranke und von einer Rücksichtnahme auf eine heidnische Majorität vollkommen frei wusste und das Bewusstsein hatte, dass nicht nur die Zukunft, sondern bereits die Gegenwart ihr gehöre.

Somit ist nur ein Zweifaches gegeben: entweder ist die Katakombe ein Werk des vierten Jahrhunderts, genauer der konstantinischen Zeit, als Syrakus vollständig oder grösstentheils christianisirt war, oder aber eine vorchristliche, griechische Anlage, welche sich die Christen später angeeignet haben. Liesse sich letzteres erweisen, so bliebe, was hier gleich bemerkt werden mag, immerhin ausgeschlossen, dass die Nekropole schon vor dem vierten Jahrhundert in die Hand der Christen übergegangen sei. Die oben gegebenen Ausführungen würden auch in diesem Falle ihre Giltigkeit behalten. Ueberhaupt aber ist kein einziges Beispiel nachgewiesen, dass in der Zeit vor dem Untergange des Heidenthums die Christen alte Nekropolen und einzelne Gräber sich angeeignet hätten [1]).

Den vorchristlichen Ursprung des Cömeteriums S. Giovanni haben bedeutende Gelehrte, wie Quatremère de Quincy, Serradifalco, Hirt, Schubring, angenommen. Aber eine einzige Thatsache, die bisher nicht erkannt worden ist, beseitigt diese Vorstellung, der Umstand nämlich, dass die Katakombe in eine antike Wasserleitung hineingearbeitet worden ist. Die in wechselndem Niveau laufenden Rinnen lassen sich, obgleich hie und da unterbrochen, noch heute genau verfolgen. In der Axe derselben liegen die oben (S. 127) erwähnten viereckigen Lichtöffnungen, die in Wirklichkeit nichts Anderes sind als Brunnenschachte und sich durch sorgfältige, saubere Ausführung von den später hinzugefügten eigentlichen Luminarien von Cylinderform durchaus abheben. So begreift man auch die Schlangenlinie der Luminarienreihe: die späteren Luminarien hielten die Axe der geradlinigen Galerie inne, die älteren

[1]) Im Uebrigen verweise ich auf meine Ausführungen in der Monographie über die Katakomben von S. Gennaro dei Poveri in Neapel, S. 59 ff. Beispiele sind u. A. zahlreiche Gräber im Val d'Ispica an der Südküste von Sicilien, sowie die Cömeterien von Palazzuolo (das alte Akrä) westlich von Syrakus.

Schachte folgten dagegen dem Laufe der kurvirenden Wasserleitung.

Die Vorterasse der Achradina besass ein weitverzweigtes Aquäduktennetz, zu welchem zahlreiche, zum Theile noch heute erhaltene Brunnenschachte herunterführen. Schubring [1]) hat unter Anderem eine Wasserleitung konjicirt, die von den Südabhängen der Latomia di Venere dicht nördlich über S. Giovanni nach Osten gegangen sei. Wenn diese Konjektur, was mir sehr wahrscheinlich dünkt, richtig ist, so würde die durch die Katakombe durchbrochene Wasserleitung als eine südliche Abzweigung dieses Stranges zu betrachten sein.

Es ist nun schlechterdings undenkbar, dass in griechischer Zeit ein Aquädukt, dessen Lauf durch die Brunnenschachte hinreichend markirt war, um immer gewusst zu werden, und der, weil er die südlichste Niederung der Vorterrasse der Achradina, vielleicht sogar die öffentlichen Plätze selbst mit Wasser versorgte, von grosser Bedeutung für den Stadttheil war, durch Anlage einer Nekropole, für deren Einrichtung an dieser Stelle überhaupt kein zwingender Grund vorlag, ausser Thätigkeit gesetzt worden sei. Das komplicirte Wasserversorgungs-System von Syrakus, dessen Trümmer heute noch mit Recht bewundert werden, lässt auf eine Verwaltung zurückschliessen, die gewiss nicht eine Zerstörung gestattet haben würde, welche einem ganzen Quartiere ohneweiters den Wasserzufluss abgeschnitten haben würde.

Demnach kann diese Katakombe erst dann angelegt sein, als dieser Theil der Achradina verödet und seine Wasserwerke in Verfall gerathen waren, d. h. in römischer Zeit, genauer im ersten Jahrhundert v. Chr., in welchem die Stadt den tiefsten Punkt ihres Sinkens erreichte. Eine heruntergekommene Bevölkerung aber baut nicht grossartige Nekropolen, und wenn die Kolonisation unter Augustus die Stadt auch bald wieder zu einer gewissen Blüthe brachte, so können wiederum die Grabbauten nicht aus dieser Zeit, also etwa aus dem ersten christlichen Jahrhundert, herrühren, weil die Römer — denn der

---

[1]) Schubring, Die Bewässerung von Syrakus (im Philologus XXII, 4, S. 596).

Zuzug erwirkte dem römischen Elemente das Uebergewicht in Syrakus — die Sitte, Nekropolen anzulegen, überhaupt nicht hatten. Auch ist zu beachten, dass die Griechen Siciliens schon seit mehreren Jahrhunderten vor Christi Geburt die Cremation übten, und dass diese im ersten Jahrhundert v. Chr. auch schon unter den latinischen Völkern, wenigstens in den Städten, fast allgemeiner Brauch war.

Demnach lässt sich die Existenz dieser Begräbnissstätte nur begreifen, wenn man dieselbe als ein christliches Werk fasst, genauer als ein Werk des vierten Jahrhunderts, wie oben bereits ausgeführt wurde. Damit wird zugleich die durch die Parallelen in Sparta, Megara und Tarent doch nicht ganz zu hebende Schwierigkeit beseitigt, die Stadt der Todten sich mitten in der Stadt der Lebenden zu denken.

Nach dem Vorgange von Gaetano und Mirabella wird von neueren Beschreibern für den vorchristlichen Ursprung der Katakombe häufig noch die Thatsache geltend gemacht, dass in früherer Zeit in derselben Gegenstände gefunden und Malereien gesehen wurden, die man nicht anders, denn als heidnische Produkte fassen zu können glaubt, nämlich Fresken mit Vögeln, Bäumen, Rosen, und auf der anderen Seite Münzen und Vasen (d. h. wohl Thongeschirr überhaupt). Aus solchen Indicien wird kein Sachverständiger mehr auf den nichtchristlichen Ursprung eines Cömeteriums schliessen. Die Sitte, zu dem Todten Münzen in das Grab zu legen, lässt sich bis tief in das Mittelalter hinein verfolgen und scheint im vierten Jahrhundert besonders geübt gewesen zu sein, so dass Hieronymus [1]) seine Stimme dagegen zu erheben sich veranlasst sah. Terracotta-Gefässe ferner von den verschiedensten Formen sind von Bosio (R. S., S. 201), Boldetti (S. 150 bis 157; 160) und Anderen [2]) sehr häufig in christlichen Cömeterien gefunden worden. Was endlich die von Gaetano notirten Malereien betrifft, zu welchen er ohne Zweifel auch die S. 128 erwähnte Darstellung einer

[1]) Hieron., Epist. ad Eustach. de custod. virg. opp. ed. Basil. 1516 I, S. 67.

[2]) Vgl. Cochet, La Normandie souterraine, Paris, 1854, S. 199 ff.; pl. VII, XI.

Weinranke nebst Vögeln gerechnet hat, so bedarf die Möglichkeit eines christlichen Ursprunges derselben, den Resultaten der neueren Forschung gegenüber, keines Erweises mehr.

Das Ergebniss der Untersuchung also ist: Das Cömeterium S. Giovanni gehört der römischen Periode der Stadt an und ist ein Werk der christlichen Gemeinde des vierten Jahrhunderts, als die Kirche, durch die staatliche Anerkennung an Macht und Selbstbewusstsein gehoben, ihre Existenz durch monumentale Bauten zu glanzvoller Erscheinung zu bringen den Trieb fühlte. So wurde in Neapel über das ursprüngliche Katakombennetz ein zweites von imposanter Architektur gelegt, und in Rom gab die Gemeinde die engen unterirdischen Begräbnissstätten, die sie wegen des wenig festen Materiales nicht grossartig gestalten konnte, lieber ganz auf und richtete ihre Cömeterien unter freiem Himmel ein. In gleicher Weise ist in Syrakus der mächtige Bau von S. Giovanni das Werk und das erste monumentale Lebenszeugniss der an Zahl und Mitteln plötzlich reich gewordenen Stadtgemeinde, die, indem sie die Ausführung jener Anlage übernahm, ein älteres, beengtes Cömeterium aufgab. Als dieses letztere ist das oben mit *B* bezeichnete tiefere Stockwerk des Gräberkomplexes in der Vigna Cassia zu betrachten. Auf den primitiven Charakter desselben ist schon bei der Beschreibung hingewiesen worden: die Galerien sind schmäler und niedriger, der Loculus herrscht durchgehends vor, die ganze Anlage ist von grosser Einfachheit, die Rundsäle z. B. fehlen ganz, was Alles auf eine an Mitteln arme, leistungsunfähige Gemeinde hinweist. Die ebenfalls bereits erwähnten Ornament-Reste gehen mindestens über die Mitte des dritten Jahrhunderts zurück und sind auf einem vortrefflichen Stucco aufgetragen. Die metrische Inschrift schliesslich enthält viele Anklänge an heidnische Formeln und hat keinen einzigen specifisch christlichen Terminus. So glaube ich, für den Grundstamm dieses Galerien-Komplexes die zweite Hälfte des zweiten Jahrhunderts beanspruchen zu dürfen, gestehe aber zu, dass sich für diese Datirung kein eigentlicher Beweis erbringen lässt. Unter diesen Verhältnissen wäre es in hohem Grade wünschenswerth, wenn hier Ausgrabungen angestellt würden. Dass aber auch diese Anlage eine genuin christliche ist, ergibt sich daraus,

dass der Brunnenschacht, durch welchen allein gegenwärtig die Katakombe zu erreichen ist, in eine Wasserleitung mündet, die auch hier durch die Galerien zerchnitten wird.

Das obere Stockwerk, welches wir mit *A* bezeichneten, hat zwar in seinem südöstlichen Annex noch ältere Theile, steht aber in seiner Hauptmasse dem Cömeterium S. Giovanni chronologisch parallel. Denn es begreift sich leicht, dass der alte Friedhof nicht auf einmal verlassen wurde, sondern neben dem neuen, den man sich wohl Anfangs als hauptsächlich von Neubekehrten benutzt zu denken hat, noch lange fortexistirte. Aber dass derselbe weiterhin nur von wenigen Familien benutzt wurde, und dass vom vierten Jahrhundert an S. Giovanni das eigentliche Haupt- und Gemeinde-Cömeterium wurde, beweisen eben die beiderseitigen Grössenverhältnisse.

Ob die früher von S. Maria Gesù aus zugänglichen Galerien der älteren oder der jüngeren Gruppe des Cömeteriums in der Vigna Cassia angehören, wage ich nicht zu entscheiden, da die mir hierüber zugegangenen Notizen zu unbestimmt sind.

Christliche Grabanlagen, die dem unteren Stockwerke der Katakombe der Vigna Cassia gleichzeitig oder vorzeitig wären, sind, soweit unsere Kenntniss reicht, nicht vorhanden. Die isolirten kleinen Kubikula mit Arkosolien und Loculi, die zwischen S. Lucia und der Latomie der Kapuziner liegen, und die den für einzelne Familien reservirten Appartements der römischen Katakomben entsprechen, könnten recht wohl christliche Grabstätten aus einer Zeit sein, als das Christenthum in Syrakus sich noch auf wenige Familien beschränkte; aber da sich dieselben von den Kapuzinern in westlicher Richtung bis über das Theater hinaus fortsetzen, um schliesslich in eine Gräberstrasse zu münden, werden sie richtiger als griechische Anlagen gefasst.

Die oben erwähnte Mischung von Urnenkassetten und Loculi, beziehungsweise Arkosolien, in demselben Raume ist höchst eigenthümlich und bis jetzt fast nur in Etrurien nachgewiesen, und zwar in Gräbern, deren nichtchristlicher Ursprung keinem Zweifel unterliegt [1]). In Syrakus selbst, nördlich vom grossen Hafen, wurde im Jahre 1868 eine Anzahl so

---

[1]) Bull. di corrisp. archeol. 1843, S. 100; 1856, S. 165.

eingerichteter Krypten entdeckt [1]). So sind auch die nordöstlich von S. Lucia gelegenen Gräber in ihrem ganzen Umfange sehr wahrscheinlich ein heidnisches Werk aus der Zeit des Ueberganges von der inhumatio zur crematio. Von dem kleinen Cömeterium unter der Kirche S. Lucia scheint mir indess das Gegentheil gesichert: während der Umstand, dass die Katakombe in eine antike Wasseranlage eingerückt ist, den nachgriechischen Ursprung der ersteren zweifellos macht, ergibt sich weiterhin aus dem räumlichen und architektonischen Verhältnisse der Kassetten zu den Loculi, dass diese letzteren erst später zu den ersteren hinzugekommen sind. Damit aber werden wir in die christliche Zeit geführt, genauer in das vierte oder fünfte Jahrhundert.

Die Resultate der bisherigen Ausführungen über die altchristlichen Monumente von Syrakus, besonders über das Alter des Theiles *B* in der Vigna Cassia, sind für die Erkenntniss der Geschichte der alten syrakusanischen Gemeinde werthvoll. Die Existenz dieser letzteren bereits in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts wird dadurch gesichert. In der gewiss richtigen Voraussetzung aber, dass ein so umfangreicher Monumenten-Komplex, wie derjenige in der Vigna Cassia, auf eine bereits bis zu einem gewissen Grade erstarkte Gemeinde schliessen lässt, darf man die Anfänge des Christenthums ohne Zweifel bis zu den ersten Decennien des zweiten Jahrhunderts zurücktragen. Und diese Gemeinde ist gewiss im Verlaufe des dritten Jahrhunderts bedeutend gewachsen, denn anders würde sie nicht sofort nach dem Anbruche der Friedenszeit unter Konstantin d. Gr. an die Ausführung eines so grossartigen Baues haben gehen können, wie das Cömeterium S. Giovanni doch ist. Dass sie aber im Verlaufe des vierten Jahrhunderts durch den Zuzug von Bekennern aus dem Heidenthum in hohem Grade erstarkte, beweist die Thatsache, dass die umfangreichen Räume von S. Giovanni nicht für hinreichend erkannt und auf dem Küstensaume zwischen S. Maria Gesù und der Latomie der Kapuziner neue

[1]) Bull. di corrisp. archeol. 1869, S. 38 ff.

unterirdische Friedhöfe angelegt wurden, von welchen in den letzten Jahren gelegentlich Spuren zum Vorschein gekommen sind. Die einfache, nachlässige Konstruktion dieser letzteren, die durch Fundstücke als Werke des vierten und des fünften Jahrhunderts erwiesen werden, legt den Gedanken nahe, dass S. Giovanni vorwiegend den vornehmen Klassen reservirt war.

Oben wurde ein Schreiben Leo's d. Gr. angeführt, in welchem der Ursprung der sicilischen Kirche an Rom geknüpft wird. Wenn die Unrichtigkeit der Behauptung in der Form wenigstens, in welcher sie bei Leo auftritt, dass nämlich die Succession der sicilianischen Bischöfe auf den römischen Petrus zurückgehe, sofort einleuchtet, so schliessen weiterhin die Monumente die Möglichkeit aus, die Christianisirung der Insel in irgend einer Weise an das christliche Rom zu knüpfen. Denn ganz abgesehen davon, dass die römische Gemeinde, nachdem sie kurz vorher der Schlag der neronischen Verfolgung zertrümmert hatte, am Ende des ersten oder auch am Anfange des zweiten Jahrhunderts, schwerlich daran gedacht haben kann, in weiter Ferne Pflanzstätten des Christenthums zu gründen, so tragen die Monumente durchaus einen griechischen Charakter. Besonders die Inschriften erweisen sich als eine einzige Gruppe bildend mit den Tituli des Orients. Auch die Konstruktionsformen, die hier zur Anwendung kommen, sind vielfach ganz andere als die in den römischen Cömeterien begegnenden. In der That liegt es auch am nächsten, anzunehmen, dass der lebhafte Verkehr zwischen Orient und Occident, der in Sicilien seine Hauptstützpunkte hatte, wie nach Rom und nach Puteoli, so auch nach Syrakus das Evangelium gebracht habe. Damit steht in vollkommener Uebereinstimmung, dass die dem Orient zugewandten Theile der Insel, die Ost- und die Südküste, die zahlreichsten und ältesten Denkmäler besitzen. Vergleicht man diese einzelnen Monumenten-Komplexe unter einander, so ergibt sich wiederum die syrakusanische Gemeinde als diejenige, deren Monumente die zahlreichsten sind und in die älteste Zeit zurückgehen. Aus dieser Thatsache aber erwächst das Recht, zu schliessen, dass die Kirche von Syrakus in altchristlicher Zeit die Hauptkirche der Insel gewesen sei und dass ihr, was unmittelbar daraus folgt, in der Missionirung

Siciliens eine wichtige, ja vielleicht die wichtigste Rolle zugefallen sei [1]). Dagegen die Rom zugewandte Nordküste ist ungemein arm an altchristlichen Monumenten und hat bis jetzt kein einziges vorkonstantinisches Denkmal geliefert. Was Syrakus für die Süd- und Ostküste war, war für diese Gegenden Panormos.

---

[1]) In Beziehung auf Girgenti (Agrigentum) steht mir dies fest. Das altchristliche Cömeterium daselbst theilt durchaus die Eigenthümlichkeiten der syrakusanischen Katakomben, so dass ein Abhängigkeits-Verhältniss zwischen der einen und der anderen Kirche nicht wohl zu verneinen sein dürfte.

Fig. 22. Zu Seite 145.



SARKOPHAG

AUS S. PAOLO FUORI LE MURA IN ROM.

V.

EIN SARKOPHAG AUS S. PAOLO FUORI LE MURA.

(Fig. 22.)

Bei den Arbeiten zur Herstellung des neuen Tabernakels in der Basilika S. Paolo fuori le mura in Rom entdeckte man im Jahre 1838 in unmittelbarer Nähe der Konfession des Apostels einen altchristlichen Sarkophag, der, weil er der neuen Fundamentirung hinderlich war, von seinem ursprünglichen Standorte entfernt und in dem anstossenden Kloster der Kassinenser von S. Paolo aufgestellt wurde. Von hier kam derselbe im Jahre 1854 in die von P. Marchi eingerichtete Sammlung des Lateran-Museums, wo er sich heute noch befindet.

Das Monument — italienischer Marmor — misst 2·678 Meter Länge, 1·3 Meter Höhe und 0·678 Meter Breite. Das Gewicht beträgt nach P. Marchi 27.000 Pfund. Die Vorderwand zeigt ausser den abbozzirten Brustbildern eines Ehepaars zwei Reihen von Reliefdarstellungen, die an der rechten Schmalseite etwas verstümmelt sind; ebenso ist in der ersten Gruppe des unteren Feldes der Kopf des Jesusknaben abgestossen. Das Fehlende ist gegenwärtig dem Stile des Ganzen entsprechend geschickt ersetzt.

Die Reliefs sind nie vollständig ausgeführt worden; die Hintergrundsfiguren sind nur in unbestimmten Umrissen angelegt; eine ganze Scene des untern Feldes ist nur theilweise aus dem Material herausgearbeitet und im Einzelnen wie im Ganzen wird überall die letzte Hand vermisst.

Abeken berichtete zuerst, soweit mir bekannt, im Tübinger Kunstblatt (1838, S. 238) über den neuen Fund; ausführlicher und mit besonderer Betonung und Berücksichtigung der dogmatischen

Bedeutung der Bildwerke ist derselbe von Marchi und in Didron's Annales archéologiques behandelt. Aus neuerer Zeit sind unter Anderem ein Aufsatz de Rossi's und die an denselben sich anlehnenden Ausführungen der englischen „Roma sotteranea", sowie einige Paraphrasen Martigny's und Garrucci's[1]) und eine ausführliche, aber hauptsächlich auf die drei Schlussscenen gerichtete Untersuchung von Grimouard de Saint-Laurent zu nennen.

Der Ort, an welchem der Sarkophag gefunden wurde, gestattet von vorneherein einen sicheren Schluss auf die Zeit, welcher derselbe angehört. Der Um- und Neubau nämlich der alten konstantinischen Basilika, bei welcher Gelegenheit allein die Aufstellung des Sarkophags in der Confessio denkbar ist, wurde im Jahre 386 durch ein Reskript der Kaiser Valentinianus II., Theodosius und Arcadius angeordnet (bei Baronius ad an. 386 n. 40), aber erst unter Honorius (395 bis 423) abgeschlossen[2]). Prudentius[3]) sah im Anfange des fünften Jahr-

[1]) Marchi in d. Civiltà catt. Nov. 1854; an. V°, vol. VIII, S. 571 ff.; Didron, Annales archéol., t. XXIV, S. 266 ff.; De Rossi, Bull. 1865, S. 68 ff. (mit Anschluss daran Schnaase, Geschichte d. bild. Kunst. Düsseldorf 1869, Bd. III, S. 90); Englische R. S., deutsche Ausgabe, S. 354 ff.; Martigny, Dict. Sarcophages, S. 717 und sonst verschiedentlich; Garrucci, Storia dell' arte crist., t. I, S. 46 f; Grimmouard de Saint-Laurent, Étude sur une série d'anciens sarcophages (Revue de l'art chrét. 1876, S. 145—161, 435—457). Vgl. auch desselben Verfassers „Guide de l'Art chrét.", t. II, S. 139; t. IV, S. 170, und Mozzoni, Tavole cronol. della storia della chiesa, Venez. 1856 sect. IV, nota 28.

[2]) Die übrigens retaurirte Inschrift über dem Mosaik des Hauptbogens lautet: THEODOSIVS CEPIT PERFECIT ONORIVS AVLAM II DOCTORIS MVNDI SACRATAM CORPORE PAVLI. Vgl. ausserdem Nicolai, Della basilica di S. Paolo. Roma 1815, S. 10.

[3]) Prudent. Peristeph. XII, 45 ff. Die im 57. Jahre seines Lebens (Praef. 1—3) von ihm selbst veranstaltete Gesammtausgabe seiner Werke enthält das „Peristephanon" als letztes Gedicht. Bei der Voraussetzung, dass der Dichter im Jahre 348 geboren, ergäbe sich also die Abfassung desselben vor 505; aber es ist nicht wahrscheinlich, dass damals schon, wie Dressel (Prud. Carm. p. V) und Ebert (Gesch. d. christl.-lat. Lit., S. 244, Anm. 2) annehmen, die verzeichneten Schriften dem Dichter fertig vorgelegen haben. Denn einmal ist jene Angabe sehr allgemein gehalten, dann aber ist sicher, dass die asketische Richtung bei Prudentius erst spät eintrat (Praef. v. 21 ff.). Es ist daher wohl anzunehmen, dass das „Peristephanon" im Jahre 505 dem Dichter erst noch in allgemeinen Umrissen vorlag und später als die Praefatio abgeschlossen wurde.

hunderts das neue Gebäude vollendet, aber es ist nicht unwahrscheinlich, dass die abschliessenden Arbeiten noch in die letzte Hälfte der Regierungszeit des Honorius hineinreichen.

Auf Grund der Beobachtung, dass der Sarkophag Spuren unvollendeter Arbeit trägt, ist die Entstehung desselben genauer in das Jahr 410, in welches die Verwüstung Roms durch Alarich fällt, verlegt worden, aber dieses Datirungsverfahren wird dadurch ausgeschlossen, dass sowohl nicht-christliche wie christliche Sarkophage aus der Zeit tiefsten Friedens mit mehr oder weniger unvollständig ausgeführten Reliefs sich nachweisen lassen. Was insbesondere die abbozzirten Büsten der Eigenthümer des Monumentes anbetrifft, so gründet sich diese Eigenthümlichkeit auf die Sitte, die von dem Künstler im Atelier nur in rohen Umrissen entworfenen Köpfe erst später, nachdem der betreffende Sarkophag angekauft war, den Gesichtszügen derjenigen Personen, für welche derselbe bestimmt war, anpassen zu lassen. Dass dieses aber sehr häufig unterblieb, ist durch zahlreiche Monumente des römischen wie des christlichen Alterthums gesichert. Ohne Zweifel war der Sarkophag aus S. Paolo, als ihn einer der Ehegatten im Magazine des Künstlers auswählte, in noch weit unfertigerem Zustande, als er jetzt ist und noch nicht zum Verkaufe ausgestellt. Der Bildhauer scheint sich in der Kürze der ihm gestatteten Zeit darauf beschränkt zu haben, die Haupt- und Vordergrundsfiguren möglichst auszuarbeiten.

Ueber Name und Stellung des in dem Sarkophage beigesetzten Ehepaares ist nicht einmal eine Vermuthung gestattet, aber mit Recht hat Marchi darauf aufmerksam gemacht, dass ein so hervorragender Platz in unmittelbarer Nähe des Apostelgrabes auf eine hochstehende Familie schliessen lasse.

Die Reliefwand des Sarkophags wird der Länge nach durch ein schmales Band halbirt. Auf den dadurch gewonnenen zwei Feldern entfalten sich die von dem Künstler zur Darstellung gebrachten Gruppen, räumlich nur einmal, nämlich durch das Medaillonbild des Ehepaares von einander geschieden, aber durch ganz bestimmt von einander sich abhebende Scenen sachlich auseinander gerückt. Nicht streng durchgeführt, aber vorherrschend ist die Gruppirung zu drei Personen.

Der Bildercyklus beginnt mit der Darstellung der Schöpfung des Weibes[1]). Drei Personen sind dabei beschäftigt, denn die weiter angedeuteten Umrisse gehören Hintergrundsfiguren an. Unter diesen drei Gestalten, die ohne wesentlichen Unterschied alt und bärtig gefasst sind, nimmt die sitzende Person den ersten Rang ein. In Tunika und Pallium gekleidet, erhebt sie feierlich den rechten Arm zu einer vor ihr stehenden unbekleideten weiblichen Figur, die ihr von einem der Begleiter vorgeführt wird. Haupt- und Barthaar ist barbarisch, der Gesichtsausdruck blöd-freundlich. An den Füssen sind Sandalen befestigt. Die äussere Erscheinung der beiden Begleiter ist wesentlich dieselbe.

Die bisherige Interpretation fasst die drei Personen als den Vater, den Sohn und den Geist, und sieht in dieser Scene das einheitliche Schöpfungswirken der Dreieinigkeit dargestellt. Wenn nun die sitzende Figur unzweifelhaft Gott repräsentirt und nicht den Logos, wie Garrucci geltend zu machen gesucht hat (wogegen de Rossi im Bull. 1865, S. 68), so ist die Meinung, dass die rechts geordnete Person der Sohn und die hinter dem Throne stehende der Geist sei, unhaltbar. Denn in der anschliessenden Gruppe erscheint der Sohn unbärtig und jugendlich. Es ist aber undenkbar, dass der Künstler so plötzlich von einem Typus zu einem andern übergesprungen sei. Wie konnte er auf den gealterten bärtigen Logos unmittelbar die unbärtige, langlockige Jünglingsgestalt folgen lassen?

Die Malerei bietet wohl Beispiele eines solchen plötzlichen Ueberganges, die sich indess aus der Natur der Freskomalerei, die ein schnelles Verfahren erheischt, unschwer erklären, aber in der Skulptur fehlen dieselben durchaus. Die an Marchi anschliessende Deutung der deutschen R. S. (S. 355), dass hier der Logos in dem Momente des Sündenfalles als der Same des Weibes verheissen, und diese Menschwerdung gerade durch den jugendlichen Typus ausgedrückt werde, kann diesen Wider-

---

[1]) Diese Erklärung wird allein von Withrow, Catacombs of Rome, London 1877, S. 355, beanstandet und statt dessen eine Beziehung auf das Urtheil des Salomo vorgeschlagen, eine Interpretation, die einer Wider legung nicht bedarf.

spruch nicht heben, denn in der Scene liegt nicht die geringste Andeutung einer Verheissung.

Ueberhaupt kennt die altchristliche Kunst einen solchen Christuskopf nicht. Sie erscheint freilich in der letzten Periode ihrer Entwicklung im Besitze des bärtigen Christus-Typus und verwendet denselben mit Vorliebe, wo es sich darum handelt, eine Scene besonders feierlich auszustatten[1]), aber nie zeigt jener Typus das plebejische Haupt, die blöden, ausdruckslosen Züge und das ungepflegte Haupt- und Barthaar dieses Reliefs. Nur eine Darstellung liesse sich mit dieser in Vergleich setzen: der greisenhafte, kahle Christuskopf eines Goldglases des fünften Jahrhunderts[2]). Aber es liegt hier offenbar nur ein Inschriften- oder Zeichnungsfehler vor, sonst würde die Darstellung wie ein unbegreifliches Räthsel in der Reihe der Christus-Typen stehen.

Ebenso lässt sich keine Darstellung des heiligen Geistes in dieser Auffassung nachweisen; sie wäre schon an sich seltsam. Die altchristliche Kunst kennt den heiligen Geist allein unter dem Bilde der Taube, und es ist eine unstatthafte Ausflucht, mit Martigny (Dict., S. 283) hier „une représentation tout-à-fait exceptionelle" zu konstatiren. Auch die subordinirte Stellung, welche die hinter dem Stuhle stehende Figur einnimmt, dürfte ein Argument gegen die übliche Auffassung abgeben. Denn dieser Platz kommt auf antiken Monumenten nur Dienern und untergeordneten Personen zu[3]). Dass aber ein christlicher Künstler den heiligen Geist von dem Vater in dieser Weise habe unterscheiden können oder wollen, wird durch das Bewusstsein jener Zeit, welcher die Beschlüsse des Koncils von Konstantinopel vorlagen und die mit den Begriffen ὁμοούσιος, ὁμοιούσιος, ἀνόμοιος wohl vertraut war, ausgeschlossen.

[1]) Bottari, t. 21; 22; 23 ff. Immerhin aber blieb in der altchristlichen Kunst der bärtige Christus eine Ausnahme-Darstellung; noch am Ende des fünften Jahrhunderts lässt sich das Ueberwiegen des älteren Typus nachweisen; so auf einem Veroneser Sarkophag (Maffei, Mus. Veron., S. 484), und besonders charakteristisch auf einem Relief bei Bugati, Memorie di S. Celso, Taf. des Anhanges; vgl. auch Bott., t. 23; 24; 34 u. s.

[2]) Garrucci, Vetri, t. XVII, 2.

[3]) Caylus, Recueil t. V, pl. XLIX, 3: L, 1; Visconti, Museo Pio-Clem. V, 37; Raoul-Rochette, Monum. inéd., pl. LXXVII, 1 und sehr häufig auf pompejanischen Wandgemälden.

Aus diesen Gründen ist die gewöhnliche Interpretation zurückzuweisen. Es bleibt dann nur übrig, die beiden Begleitfiguren als Engel zu fassen.

Die Behauptung, dass die altchristliche Kunst die Engel ausnahmslos jung und bartlos gebildet habe (de Rossi), ist unrichtig. Dieser Typus herrscht freilich vor, aber er ist nicht der ausschliessliche. So bietet das Lateran-Museum zwei Beispiele von bärtigen Engeln in Darstellungen der Opferung Isaak's; sie halten in diesen Scenen den Arm des zum Todesstreiche ausholenden Abraham zurück. Ebenso wird die bärtige Figur, welche auf einem Sarkophage ebendaselbst das erste Menschenpaar aus dem Paradiese stösst, besser auf einen Engel als auf Gott bezogen, da auf gleichzeitigen und späteren Monumenten [1]) Gen. III, 23 f. als eine That des Engels Gottes verstanden ist. Auch die eine bärtige Figur, welche auf einem römischen und auf einem gallischen Sarkophag-Relief [2]) neben dem thronenden Gotte steht, sowie die bärtige und die unbärtige Person, die einmal in der Umgebung Gottes erscheinen (Bott., t. 51) lassen sich nur als Engel erklären. Der vorherrschende Typus ist indess, wie bemerkt, der jugendlich bartlose, aber gewiss nicht der ursprünglichere. Denn er bildet den Uebergang zu dem beflügelten Engel [3]), welcher weiterhin zu der mit Nimbus ausgestatteten Figur sich entwickelt. Es ist aber unzweifelhaft, dass diese Weiterbildung durch die antiken Darstellungen der Genien und Eroten veranlasst und getragen wurde, da in dem Masse, wie die beiden letzten Stufen der Engeldarstellungen sich herausbilden, die Genien und Eroten, die Anfangs noch ganz unbefangen und ziemlich häufig in der altchristlichen Kunst erscheinen, seltener werden, bis sie, nachdem der Bildungsprocess unter ihrer Einwirkung sich vollendet hat, fast ganz ausscheiden. In dieser unter dem Einflusse der Antike sich vollziehenden Entwicklung ist kein Platz für eine Auffassung, wie sie die erste

[1]) Z. B. Bott. 51; Ciampini, Vet. Mon. II, t. X, 9 (Krucif. d. sechsten Jahrhunderts).

[2]) Bott. 137; Millin, Voyage, pl. LXVII n. 1; vgl. d. Text t. III, S. 524.

[3]) Beispiele: d'Agincourt, peint. pl. VII, 3; Odorici, Mon. crist. di Brescia, t. VI, 19; Ciampini a. a. O. I, t. XLVI; II, t. XVII, XVIII, XIX.

Gruppe des Sarkophags zeigt. Dieselbe muss daher ausserhalb dieser Umbildung, d. h. vor dieselbe oder parallel mit derselben gesetzt werden. Für Ersteres spricht der Umstand, dass dieser Typus sich viel treuer an die biblischen, speciell alttestamentlichen Vorstellungen anschliesst als die heidnischchristliche Mischform. Da aber bereits im vierten Decennium des fünften Jahrhunderts, in S. Maria Maggiore in Rom, die Engel mit Flügel und Nimbus dargestellt werden, so ist der Typus unseres Reliefs als eine neben der neueren Entwicklung ganz isolirt fortdauernde Reminiscenz an einen früheren Typus zu betrachten. Solch vereinzeltes Uebergreifen einer früheren Epoche in eine spätere ist nicht beispiellos und besonders in der christlichen Kunst des fünften und sechsten Jahrhunderts zu beobachten.

Das antike Vorbild der originellen Schöpfungs-Scene[1]) sind die Darstellungen der durch Prometheus vollzogenen Schöpfung des Menschen, deren bekanntestes Beispiel ein Sarkophag im kapitolinischen Museum[2]) bietet, in dessen Bilderkreis nach dem Vorgange von Böttiger und Kreuzer noch neuerdings Lübke[3]) mit Unrecht eine Mischung heidnischer und christlicher Ideen erkannt hat. Neben der Gesammtanordnung der Scene, der Haltung des Schöpfers, der Verkleinerung der erschaffenen Menschen, die ebenfalls zwei sind, beweist in diesem Falle für das Abhängigkeitsverhältniss insbesondere der Umstand, dass der Künstler den einen Engel die Hand auf das Haupt der Eva legen lässt, ein Gestus, der hier durchaus keinen Sinn hat und nur aus der Promotheus-Gruppe, in welcher Athene dem geschaffenen Menschen die Hand auf das Haupt legt, um ihm die Seele in Gestalt eines Schmetterlings mitzutheilen, verständlich wird. Der ruhende Adam schliesslich und die aufgerichtete Eva haben ihr genaues Vorbild in einem Relief des Museo Pio-Clementino[4]).

---

[1]) Mir ist nur ein weiteres Beispiel im Museo Nazionale in Neapel bekannt. Ueber die unrichtige Angabe der deutsch. R. S. s. S. 102, Anm. 3.

[2]) Museo Capit., t. IV, tav. XXV, vgl. auch Montfaucon, Antiqu., t. V par. II, tab. 158.

[3]) Lübke, Gesch. d. Plastik, Leipzig 1863, S. 266.

[4]) Visconti, M. P. C. IV, 34; O. Müller, Denkm. II, 840.

Was die symbolische Bedeutung der Gruppe anbetrifft, so war die vergleichende Zusammenstellung der Schöpfung sowohl jedes einzelnen Individuums als auch des ersten Menschenpaares mit der Neuschöpfung des Leibes durch Gott in der Auferstehung ein beliebtes Argument der Kirche, um die Macht Gottes, die Wiederbelebung und Restitution der Todten zu vollbringen, zu erweisen[1]).

Die Scene ist also der Reihe der sepulkral-symbolischen Bilder einzufügen.

Die Darstellung basirt auf dem Berichte Gen. 2, 21 f. Gott hat soeben durch sein Wort aus dem schlafenden Manne das Weib gebildet und wendet sich mit prüfendem Auge (Gen. 1, 4 u. s.) und die Hand erhebend dem geschaffenen Wesen zu. Bemerkenswerth ist, dass der Stuhl, auf welchem der Schöpfer sitzt, nicht das antike Solium, der Repräsentationsstuhl, beziehungsweise Thron ist, sondern die Cathedra, der einfache, bequeme Hausstuhl. Derselbe besteht aus Flechtwerk und ist mit dem üblichen Stragulum[2]) bedeckt. Sonst dient als Sitz Gottes auch ein nacktes Felsstück[3]).

Der Typus Gottes ist streng realistisch gehalten und ohne irgendwelche Reminiscenz an antike Göttergestalten, wie denn überhaupt die altchristliche Kunst in der Darstellung Gottes durchaus selbständig geht.

Die zweite Gruppe des oberen Feldes setzt sich aus zwei Einzelscenen zusammen, die sich chronologisch von rechts nach links folgen: die Verführung durch die Schlange und die Zuweisung der neuen Lebenssphäre an das erste Menschenpaar durch Christus. Die erstere Scene ist indess nur fragmentarisch und der zweiten bloss als erläuterndes Motiv beigeordnet.

---

[1]) Justin., De resurr. carn. IX; Theophil., Ad Autolyc. I, 8; Athenag., De resurr. III; Iren., Adv. haer. V, 1; Tertull., De resurr. carn. VII; IX; Min. Fel. XXXVIII u. s. ö. (Die betreffenden Stellen hat Teller in seiner Schrift: Fides dogm. de resurr. per IV priora saec. S. S. 85, 90, 93, 97 ausgezogen.)

[2]) Museo Borb. IX, 38. Chimentellius, Marmor Pisan. de hon. bis. 1662 nn. 2, 53; 54 der Abbildungen; vgl. Plinius, XVI, 37, 68 . . . candidiores (scl. salices) . . . supinarum in delicias cathedrarum aptissimae.

[3]) Bottari, t. 51 u. s. ö.

Heidnische Vorbilder der um den Baum gewundenen Schlange hat zuerst Piper[1]) ausführlich nachgewiesen, während ältere Erklärer, wie Buonarroti und Odorici diesen Zusammenhang nur flüchtig und ganz allgemein andeuten. Indessen ist sehr unwahrscheinlich, dass, wie Piper will, die Schlangen-Darstellungen des Hesperidenmythus zu den entsprechenden christlichen den formalen Typus abgegeben haben. Abbildungen des Drachen Ladon sind überhaupt selten, wie auch die an diesen anknüpfende spätere Gestaltung der Hesperidensage schwerlich in das eigentliche Volksbewusstsein eingedrungen ist, da dieses bereits durch eine geradezu entgegengesetzte Auffassung der Schlange, nämlich als eines ἀγαθοδαίμων voreingenommen war[2]). Ausserordentlich zahlreich dagegen und durch die eigentlich populäre Kunstthätigkeit geschaffen, sind die Abbildungen der Schlange mit sepulkraler Bedeutung auf Grabmonumenten[3]).

Dieselbe erscheint hier als Begleiterin des Todten oder als Hüterin des Grabes oder als sinnliche Manifestation des Verstorbenen, und zwar vorwiegend um einen Baum gewunden. Dass zwischen diesem Vorstellungsganzen und dem Hesperidenmythus kein Zusammenhang besteht, hat gegen Raoul-Rochette und O. Müller zuerst Friedländer[4]) überzeugend nachgewiesen.

Es ist freilich nicht anzunehmen, dass, indem diese Darstellung der heidnischen Kunst entlehnt wurde, die derselben zu Grunde liegende Idee in ihren Einzelheiten von der christlichen Gemeinde genau vorgestellt und festgehalten worden wäre, besonders da die Schlange in Verbindung mit einer biblischen Erzählung tritt, die solche Beziehungen ausschliesst, aber es scheint andererseits unzweifelhaft, dass die Darstellung eine allgemein sepulkrale Bedeutung bewahrt hat, wie auch z. B. der Granatapfel und die Figuren des Bacchus-Kreises in der christlichen Kunst und Symbolik zwar ihren ursprünglichen mythologischen Inhalt verloren, aber eine allgemeine, mehr oder

---

[1]) Piper, Myth. u. Symb., S. 67 ff.; vgl. auch Bottari, t. I, S. 70 f.

[2]) Plinius, Hist. nat. XXIX, 72; Seneca, De ira II, 31; vgl. Stephani, Der ausruhende Herakles. S. 63 f.

[3]) Friedländer, De oper. anaglyph., Regiomont. 1867, S. 39.

[4]) A. a. O., S. 42.

weniger dunkle Beziehung auf das Sterben immer bewahrt und ausgedrückt haben und niemals zu blossen Ornamenten verflüchtigt worden sind. Auch ist es sonst schlechterdings unmöglich, auf andere als gekünstelte Weise diesem Bilde einen Inhalt und Zweck zu geben.

Aringhi (II, 467 ff.) sieht folgende Gedanken und Beziehungen, die zur Charakteristik seiner Exegese überhaupt vollständig hier wiedergegeben sein mögen, in der Darstellung des Sündenfalls ausgedrückt: 1. Mortem necessario oppetendam esse cunctis hominibus. 2. Paterna Dei misericordia in Adamum. 3. Rerum humanarum contemptus. 4. Honor ac gloria, quam mundus veneno mixtam propinat. 5. Adamus Christum dominum, Eva ecclesiam in figura designat. 6. Mariae virginis et Evae antithesis. 7. Ressurrectionis mysterium imagine Adami designatum. Diesen aus der patristischen Literatur zusammengelesenen Stoff hat die moderne Interpretation[1]) auf vier Punkte reducirt: 1. Erinnerung an die Neuschaffung des Menschen in Christo. 2. Protest gegen gnostische Irrlehrer, welche Gott die Schöpfung absprachen. 3. Gnade Gottes gegenüber menschlicher Schuld. 4. Verderbliche Folge des Ungehorsams gegen das göttliche Gesetz[2]).

Für 1. beruft sich Martigny auf ein von Buonarruoti[3]) mitgetheiltes, jetzt in der vatikanischen Bibliothek befindliches Bronze-Medaillon, auf welchem der Gute Hirte mit der Scene des Sündenfalls in Verbindung gebracht sei. Diese Kombination kann aber nichts beweisen, da der Gute Hirte als Mittel- und Hauptfigur der Darstellung gefasst ist, und eine ganze Reihe biblischer Scenen und Figuren, nämlich Noah, Adam und Eva, ruhender Jona, Opfer Isaak's, Quellwunder, zwei weitere Jona-Scenen, Susanna (?), sich im Kreise um denselben ordnet. Es liegt demnach kein Recht vor, den Guten Hirten in ausschliessliche Beziehung zu Adam und Eva zu setzen. Ebensowenig lässt sich

---

[1]) Martigny, Dict. Adam; darnach die d. R. S., S. 286.

[2]) Deutsche R. S., S. 286: „Eine dritte (?) Erklärung endlich gibt Ambrosius (De parad. XIII), nach welchem der Baum das Gesetz Gottes darstellt; sind wir diesem ungehorsam, so werden wir gleich Adam und Eva nackt, d. h. der Gnade Gottes baar und unsern wie aller Andern Augen missfällig."

[3]) Buonarruoti, Osservaz. sopra alcuni framm., Firenze 1716, tav. V, n. 1.

für 3. eine Bestätigung auf einem geschnittenen Steine bei Mamachi[1]) finden. Diese höchst seltsame Gemme zeigt nämlich eine zu dem Menschenpaare sich herniederneigende Figur, in welcher Mamachi und Martigny Gott erkennen, der sich den Gefallenen wieder in Gnaden zuwende. Aber die Thiergestalten, (Seepferdchen, Fisch, Taube) auf derselben Gemme erklären deutlich, dass es sich um den Vorgang Gen. 2, 19 f. handelt. Ausserdem ist das Monument gar kein christliches, da die Gestalt Gottes, wie ich mich durch genaue Prüfung des Originals habe überzeugen können, in einen Fischleib endigt, also zu der Klasse der sogenannten Abraxas-Gemmen gehört. Bei 2. ferner ist vergessen worden, dass Schöpfung und Sündenfall zwei verschiedene Akte sind, und hier nur der letztere in Frage kommt. Was schliesslich 4. anbetrifft, so konnte sich wohl ein Kirchenschriftsteller zu einer so abstrusen Interpretation verirren, aber die altchristliche Symbolik hat sich auf solchen Bahnen nie bewegt.

Auch die Erklärung, die sich sonst findet, dass das Bild dem Beschauer die Erinnerung an des Menschen Schuld habe lebendig erhalten sollen, misskennt den Geist dieser Kunst, die erst dann paränetisch-didaktischen Zwecken dienstbar wird, als ihre letzten Lebensregungen bereits verkümmert sind.

Zu der Darstellung des Sündenfalles treten im Laufe der Zeit, aber nicht vor dem Anfange des vierten Jahrhunderts, einige Scenen hinzu, welche auch der Schrifttext mehr oder weniger unmittelbar mit diesem Ereignisse verknüpft: die Zuweisung der künftigen Lebenssphäre, die Ausstossung aus dem Paradiese, das Opfer Kain's und Abel's.

Diese Darstellungen, an den Grundstamm ansetzend und durch ihn allein rein äusserlich motivirt, beanspruchen keinen selbständigen Inhalt; sie sind in gewissem Sinne historische Stücke und repräsentiren die ersten entschiedenen Versuche der altchristlichen Kunst, den Rahmen der Symbolik zu durchbrechen.

Die erstgenannte dieser Nebenscenen zeigt unser Sarkophag: Christus — denn an ihn allein ist hier zu denken[2]) — weist

[1]) Mamachi, Origines, t. III, S. 22.

[2]) Piper a. a. O., S. 353, erklärt mit Anschluss an Abeken (a. a. O.) die Figur für eine weibliche, speciell für einen weiblichen Genius; indessen

Adam und Eva durch eine allegorische Handlung ihr neues Lebensgebiet zu, den Ackerbau unter dem Bilde eines Aehrenbündels, das Hirtenleben unter der Gestalt eines Lammes. Die Gaben sind nicht zu scheiden, wie allgemein geschieht und wie Abbildungen bei Aringhi (I, 613; 621; 623) sowie eine Darstellung auf dem Sarkophage des Junius Bassus anzudeuten scheinen, als ob nämlich das Lamm auf die specielle Beschäftigung der Eva — Wollespinnen — hinweise, während die Aehren sich auf die ackerbauende Thätigkeit des Mannes beziehen, sondern der Umstand, dass das Lamm oder die Garbe zuweilen fehlt (zwei Beispiele im Lateran-Museum), und dass die griechisch-römischen Künstler Ackerbau und Viehzucht in gleicher Weise allegorisch darzustellen pflegten [1]), sowie einige altchristliche Reliefs, die Abel und Kain, mit Lamm und Aehren Gott sich nahend zeigen [2]), setzen klar, dass diese Gaben dem Menschengeschlechte als solchem, ohne irgendwelche Theilung zugewiesen gedacht sind, mit Beziehung auf dessen ackerbauende und viehzüchtende Thätigkeit. Damit fällt auch die Unterstellung hin, als ob in dem Lamme das zukünftige Opferlamm vorgebildet werde, und die weitere Ausführung Garrucci's, der durch das Lamm das blutige, durch die Aehren das unblutige Opfer symbolisirt findet [3]).

Die übrigens nicht seltene Darstellung ist die einzige innerhalb des altchristlichen Kunstgebietes, welche Christum als präexistente Persönlichkeit zeigt; eine schriftliche Quelle, durch welche diese Scene motivirt wäre, ist nicht nachgewiesen. Wahrscheinlich hat hier die in jener Zeit in der Theologie beliebte Identificirung Jahve's und des Engels Jahve's mit Christus eingewirkt, wenn nicht geradezu ein Irrthum des Künstlers anzunehmen ist.

Die Erklärer gehen von dieser Gruppe direkt zu der ersten des unteren Feldes über, angeblich weil die Scenen in dieser Rich-

ist die Identität mit den Christus-Figuren hier und sonst durch genaue Uebereinstimmung gesichert.

1) Die Belege bei Stephani im Compte-rendu de la Comm. archéol. de S. Pétersb. 1869, S. 50, Anm. 1.

2) Bott., t. 51, 137; Millin a. a. O., pl. LXVII n. 1.

3) De Rossi a. a. O., S. 71. Deutsche R. S., S. 355 und, wie es scheint, auch Piper a. a. O., S. 352. — Garrucci a. a. O., S. 46.

tung aneinander schliessen. Ich schlage dieses Verfahren ebenfalls ein, ohne jedoch dieser Motivirung zuzustimmen, lediglich aus äusseren Gründen, um die in der oberen und in der unteren Reihe zerstreuten Wunderdarstellungen zusammen behandeln zu können.

Die um Maria und den Jesusknaben sich gruppirende Scene ist in der späteren altchristlichen Kunst sehr beliebt. Die Dreizahl der Magier ist die vorherrschende; daneben finden sich zwei oder vier Magier. Die Kleidung, braccae und phrygische Mütze, hat auf antiken Reliefs zahlreiche Vorbilder[1]) und weist auf die Herkunft der Männer aus fernen barbarischen Ländern, wie auch die neutestamentliche Erzählung will[2]). Sie nahen sich dem Jesuskinde mit Gaben; die emporgehobene Rechte des Ersten in ihrer Reihe ist ein Gestus, der die Wahrnehmung begleitet, dass der wunderbare Stern stille steht. Die Geschenke lassen sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Die Krone, welche der Erste darreicht, findet sich auch sonst, ebenso die Büchse des Zweiten und die Cista des Dritten. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die Krone als eine goldene gedacht ist, und in den beiden Gefässen Behälter von Weihrauch und Myrrhen zu erkennen sind, aber da auf Parallel-Darstellungen die Gaben unter Anderem in einem Taubenpaar, einem Ringe, einer Puppe und in Münzen bestehen[3]), so bleibt immerhin zweifelhaft, ob der Verfertiger des Reliefs genau der evangelischen Erzählung gefolgt ist.

Maria, auf einem thronartigen Stuhle mit Scabellum sitzend, ist in eine lange faltige Stola gekleidet; unter dem tief herunterfallenden Kopftuche wird nur ein Theil ihres streng gescheitelten Haupthaares sichtbar. Die Haltung ist ernst und ceremoniell, der Blick fremdartig; um den Mund spielt ein blödes Lächeln. Dieser Fassung entspricht auch die Figur des theatralisch aufgestutzten Knaben, der in künstlerischer Unfreiheit der Mutter parallel gebildet ist und die kindliche Naivetät und Freude über die dargebrachten Geschenke in unnatürlichen Ernst und

[1]) Pistolesi, Colonna Traj., tav. 15, 16, 20, 21 u. s.

[2]) Justinus M. und Tertullian lassen sie aus Arabien kommen, Clemens A. und die Mehrzahl der Kirchenschriftsteller dagegen aus Persien.

[3]) Bottari, t. 22, 85, 86, 133; De Rossi, Imag. selectae, tab. V.

in gezwungene Würde gewandelt zeigt. Es ist ein Typus, der zum Byzantinismus überleitet und sich von der älteren Darstellungsweise durchaus losgelöst hat.

Der Stuhl, auf welchem die Mutter mit dem Kinde sitzt, ist die römische cathedra in einfachster Form; auch hier also hat der Künstler das solium verschmäht, welches sich sonst zuweilen (z. B. auf einem Sarkophage in Tolentino) als Sitz der Maria findet.

Hinter dem Stuhle steht ein bärtiger Mann, dessen Physiognomie an die drei Personen der ersten Gruppe des oberen Feldes erinnert. Sein freundlich lächelndes Gesicht, sowie die sekundäre Stellung, die ihm zugewiesen ist[1]), leiten auf Joseph hin. Dagegen erklärt de Rossi mit Anschluss an Marchi und gegen Garrucci die Figur für den heiligen Geist, weil Joseph auf den römischen Monumenten und fast durchgehends auch ausserhalb Roms bis zum fünften Jahrhundert jung und bartlos dargestellt werde[2]). Dieser Satz ist durchaus richtig, kann aber in dem vorliegenden Falle nichts beweisen, weil der Sarkophag einer Zeit angehört, in welcher der neue Typus sich bereits gebildet hatte oder auf dem Wege sich zu bilden war, denn die ersten Beispiele des ältlichen bärtigen Typus fallen in die ersten Decennien des fünften Jahrhunderts[3]). Zudem findet sich Joseph in dieser Stellung hinter dem Stuhle der Maria auch sonst häufig[4]). Auch begreift man nicht, was der heilige Geist

[1]) Wie die kirchliche Literatur, so hat auch die Kunst die Person des Joseph ganz zurückgestellt. Seine Unbedeutendheit und untergeordnete Schätzung findet sich besonders charakteristisch ausgedrückt auf einem Relief bei d'Agincourt, Sculpt. pl. VIII, 3; vgl. aus späterer Zeit ebend. pl. XII, 14, 19.

[2]) Z. B. Bugati, Memorie di s. Celso, Mil. 1782, tav. I; vgl. S. 167 f. (wozu allerdings zu bemerken ist, dass Joseph wohl bartlos, aber durchaus nicht jugendlich erscheint. Auch gehört der Sarkophag dem fünften Jahrhundert an); Ferrari, Monum. della basilica Ambros., S. 100 (wo mir indess die Identität Joseph's nicht hinreichend gesichert scheint); Bottari, t. 85; Museo Lat. Pil. XIV, 1 (Epitaph der Severa); ebenso auf gallischen Sarkophagen u. s. ö.

[3]) Allegranza, Monum. di Milano, tav IV; Mosaiken in S. Maria Maggiore in Rom u. s. ö.

[4]) Z. vgl. auch ein Mosaik der alten Peterskirche aus dem achten Jahrhundert in der Revue archéol. Sept. 1877, pl. XVII.

in dieser Position, bei dieser Gelegenheit und mit dieser hausväterlich lächelnden Miene soll. Die altchristliche Literatur bietet nirgends auch nur die schwächste Motivirung einer solchen Komposition. Schliesslich sei an das S. 149 über die Darstellungsweise des heiligen Geistes Bemerkte erinnert.

Die schwach angedeuteten Hintergrundsfiguren der Gruppe sind die Hirten, die auch sonst mit dieser Scene verknüpft werden.

Die Huldigung der Magier ist der Klasse der historischen Bilder einzureihen. Was Martigny (Dict. Mages, S. 440) und Garrucci (a. a. O. S. 47) als symbolischen Inhalt der Darstellung bestimmt haben (Anerkennung der göttlichen Mutterschaft Mariä und des Rechtes der Heidenmission — Nahen des sündigen Menschen zum Erlöser) ist der Exegese einer Zeit entnommen, welche um ein Jahrhundert hinter dem ersten Auftreten dieses Sujets zurückliegt. Die gleichzeitigen Kirchenschriftsteller Justin, Tertullian, Clemens u. A. beziehen sich auf die biblische Erzählung als ein historisches Faktum ohne symbolischen Hintergrund. Dass ein schlechthin geschichtliches Bild in der altchristlichen Kunst so verhältnissmässig früh Eingang gefunden hat, erklärt sich sowohl aus der üppigen Literatur der Evangelia infantiae im zweiten und im dritten Jahrhundert, als auch aus dem Hervortreten der christologischen Frage in der Theologie und in den Gemeinden.

Die anschliessende Scene stellt die Heilung des Blindgebornen dar.

Die „Blindenheilungen" sind der altchristlichen Malerei nicht unbekannt, aber nur vereinzelt und nicht vor dem dritten Jahrhundert von ihr aufgenommen[1]). Dagegen erscheinen diese Scenen als ein bevorzugtes Sujet der Sarkophag-Bildnerei, welche dieselben in ziemlich stereotyper Form durch den ganzen Verlauf ihrer Entwicklung hindurch bewahrt. Der Blinde ist, mit wenigen Ausnahmen, als Knabe gefasst; in kurzer Tunika[2]) steht er rechts neben Christus, seine Arme hilfesuchend zu ihm

[1]) Bottari, t. 68; 103.

[2]) Eine nackte kniende Figur auf einem Fresko (Bottari t. 187); welcher Christus die Hand auf das Haupt legt, scheint mir ebenfalls, gegen Bottari und Garrucci, den Blindgebornen darzustellen.

emporhebend oder tastend sein Gewand ergreifend. Nicht selten ist ihm ein Stock als Stütze gegeben[1]). Christus, in der Linken die Rolle haltend, berührt, dem Berichte des vierten Evangeliums (9, 6) entsprechend, mit den Fingern der Rechten die Augen des Blinden, wie hier, oder legt, mit Anschluss an Mark. 8, 23, beide Hände auf das Haupt desselben[2]). Auch die Erzählung Matth. 9, 27 ff. (oder 20, 29 ff.), die Heilung zweier Blinden wird durch einige wenige Beispiele illustrirt[3]). Der Charakter der Skulptur in ihrer Stellungsnahme zur Malerei zeigt sich auch hier darin, dass, während letztere den Geheilten und den Heilenden allein vorführt, erstere eine, zuweilen auch zwei Begleitpersonen hinzufügt[4]), welche ganz allgemein die Zuhörerschaft vorstellen mit Ausschluss einer bestimmten Beziehung auf Jünger oder Volk.

Das Relief, welches, wie bereits oben bemerkt, nicht vollständig ausgearbeitet wurde, zeigt den Blinden als Knaben, eine Auffassung, für welche die evangelische Erzählung keinen bestimmten Anhaltspunkt bietet, die aber nicht sowohl religiös motivirt ist, wie Martigny (Dict. Aveugle) will, da der Blinde auch als Jüngling erscheint[5]), sondern in erster Linie durch künstlerische Reflexion gegeben wurde, was auch von der Figur des Habakuk im Mittelbilde des unteren Feldes, sowie von den von dem Wasserquell trinkenden Juden der Schluss-Scene gilt. Daneben bleibt die Möglichkeit offen, dass Joh. 9, 20 ff., wo γονεῖς des Blinden erwähnt werden, mitwirkend gewesen sei.

Die Schriftrolle (volumen), welche Christus in der Hand hält, deutet im Allgemeinen seine Würde an. Wie sie im heidnischen Alterthum Attribut der Senatoren und höher gestellter Männer war, so hat auch die christliche Kunst die Haupt-

---

[1]) Bottari, t. 19, 49, 84, 89.

[2]) Bottari, t. 39.

[3]) Bottari, t. 39; Millin, pl. LXVI, 8.

[4]) Bottari, t. 32, 103, 91; Millin, pl. LXV, 5. Eine Ausnahme Bottari, t. 68.

[5]) Bottari, t. 68 und auf einem noch nicht publicirten Fresko der kürzlich bei der Kirche S. Annunziatella (Via Ardeatina) in Rom entdeckten Katakombe.

personen der heiligen Geschichte mit derselben ausgestattet. In diesem Sinne führen das Volumen Moses, Christus, Apostel und späterhin Heilige und Inhaber kirchlicher Aemter. Der Gedanke an geschriebenes Gesetz lag den älteren Darstellungen fern, wird aber mit den späteren verknüpft; daher der Uebergang von der Schriftrolle zu der eigentlichen Buchform (Ciampini, Monim., t. II. tab. XXIV, XXVI, XXVII u. s.).

Die übrigen neutestamentlichen Wunderdarstellungen des Sarkophags folgen in der zweiten Abtheilung des oberen Feldes; die Reihe eröffnet das Wunder zu Kana.

Diese Scene tritt erst ziemlich spät auf; die Malerei bietet nur ein Beispiel[1]). Erst vom Ende des vierten Jahrhunderts an wird sie in der Skulptur, besonders aber auf Goldgläsern, beliebt[2]).

Die Zahl der Wasserkrüge bewegt sich zwischen zwei und sieben[3]); die Gefässe sind niedrig und stehen am Boden neben Christus oder, aber nur auf Goldgläsern, um ihn herum geordnet. Das Wunder wird fast durchgehends mit dem thaumaturgischen Stabe vollzogen. Die Hochzeitsgäste fehlen ganz oder werden durch eine, wie hier, oder mehrere Begleitfiguren repräsentirt.

Die wunderbare Speisung, welche die folgende Gruppe vorführt, begegnet auf Fresken, auf Sarkophagen und auf Goldgläsern, doch im Allgemeinen mit dem Unterschiede, dass auf ersteren und auf letzteren Jesus allein, ohne Begleiter, das Wunder vollzieht, und zwar in der Weise, dass er die am Boden stehenden oder um ihn herum gestellten Körbe mit dem Stabe berührt oder zu berühren sich anschickt, während die Reliefs, mit wenigen Ausnahmen, ihn durch zwei Jünger unterstützt zeigen, die ihm Brod und Fisch zum Segnen darreichen.

---

[1]) Bosio, S. 355; Deutsche R. S., S. 267. Die Scene ist kein sogenanntes Todtenmahl, wie die Erklärer annehmen, sondern stellt die Hochzeit zu Kana dar. Die links sitzende halbbärtige Gestalt ist Christus.

[2]) Vgl. Bottari, t. 19, 32, 51, 85, 88, 89, 135; Millin pl. LXV, 5 Bull. crist. 1876, tav. IV; Garrucci 310, 1. — Auf Goldgläsern: Garrucci, Vetri tav. VII, 1—5; VIII, 1; I, 1.

[3]) Die Goldgläser haben vorwiegend die Siebenzahl, wohl mit mystischer Bedeutung.

So auch hier. Die Zahl der Körbe schwankt in gleicher Weise wie die der Krüge, zwischen zwei und sieben [1]); die Brode sind durchgehends mit zwei sich kreuzenden Einschnitten versehen, wie man dieselben in römischen Bäckereien herzustellen pflegte. Während die Zweizahl der Fische einen genauen Anschluss an den Text bezeugt, sind die Künstler in Beziehung auf die Zahl der Brode von der evangelischen Erzählung, wo von fünf, beziehungsweise sieben Broden die Rede ist, durchaus abgewichen. Denn die am Boden stehenden Körbe umschliessen, wie durch die Fresken ausser Zweifel gesetzt wird, nicht die nach der Mahlzeit gesammelten Reste, sondern die vor dem Wunder zur Verfügung stehenden Brode. Nicht selten erscheinen die Körbe an Höhe und Umfang bedeutend vergrössert.

Die beiden Jünger, welche diese Speisetheile darreichen, lassen sich im Allgemeinen nicht mit einem bestimmten Namen bezeichnen, indess erinnert in diesem Falle die zur Linken Jesu stehende Figur unverkennbar an den späteren Typus des Petrus. Neben den beiden Jüngern treten ausserdem zuweilen zwei oder drei Begleitpersonen auf; auf unserem Relief sind dieselben nur ganz unbestimmt angedeutet, aber jedenfalls waren sie in dem Entwurfe des Künstlers gegeben.

Die Auferweckung des Lazarus ist nur als Fragment erhalten. Mit dem Stabe, der hier nur in sehr seltenen Fällen fehlt, berührte Christus ursprünglich den als Mumie in der Thür des Grabhauses erscheinenden Lazarus, während Martha vor ihm niedersinkt und seinen Fuss küsst.

Diese Form der adoratio (προσκύνησις), anfangs nur von einzelnen römischen Cäsaren gefordert, wurde unter Diokletian zuerst gesetzlich sanktionirt und ebenso den christlichen Kaisern erwiesen. Auch die sonst üblichen Formen der adoratio und der salutatio, das Küssen der Hand oder des Gewandes, finden sich in diesen Scenen [2]).

Wie bereits erwähnt wurde, zeigen die Fresken Christum allein das Wunder verrichtend, die Skulptur dagegen füllt die

---

[1]) Auf Goldgläsern konstant sieben.

[2]) Bottari, t. 36, 42, 49, 85; vgl. dagegen Millin, pl. LXVI, 1; R. S. III, tav. 40.

Scene durch weitere Figuren aus. Die letzte Grenze in dieser Richtung bezeichnet ein Sarkophag-Relief im Lateran-Museum (Bott., t. 42), wo neben Christus und Lazarus noch zwei Frauen und zwei Jünger auftreten.

Das Centrum des unteren Feldes und des gesammten hier dargestellten Bildercyklus überhaupt bildet unstreitig die Darstellung Daniel's unter den Löwen. Die fast unwandelbare Form der Komposition: eine aufrechtstehende Figur, welche betend und hilfesuchend die Arme erhebt und links und rechts von einem Löwen begleitet wird — erschwerte es, diese Gruppe unter andere zu mischen, obgleich dies einigemal, jedoch immer zum Schaden der Gesammtwirkung, geschehen ist. Das Sujet war bei den altchristlichen Künstlern ausserordentlich beliebt[1]), hauptsächlich wohl deshalb, weil dasselbe ihnen Gelegenheit gab, das Nackte darzustellen. Denn es ist charakteristisch für die altchristliche Kunst und ein beachtenswerthes Symptom ihres Zusammenhanges mit der Antike, dass die Figuren, welche man einmal in idealer Nacktheit zu bilden pflegte, wie Daniel und Jona, am häufigsten reproducirt wurden. Die spätere Zeit hat an dieser Freiheit Anstoss genommen[2]), und so verschwinden die Jona-Scenen ganz. Daniel aber wird anfangs mit einem schmalen Perizoma, dann vollständig bekleidet, ja sogar mit Mantel und Mütze versehen[3]).

---

[1]) Noch in dem vatikanischen Codex des Cosmas Indicopleustes aus dem sechsten Jahrhundert erscheint der ursprüngliche Typus bewahrt; auch merovingische Agraffen zeigen nicht selten die Darstellung (Le Blant, Inscript. chrét. de la Gaule I, 493, 494, pl. n. 251 f.), und die moderne griechische Kirche verwendet das Sujet gegenwärtig noch (Didron, Manuel d'iconographie chrét., S. 120).

[2]) Wie auch die Kurie in neuester Zeit, indem sie den Daniel auf dem Sarkophage des Junius Bassus in der Krypta von S. Pietro mit einem dicken Gipsmantel bekleidete.

[3]) Garrucci, t. 64, vgl. Bosio, S. 521, 527. Mit vollständiger Gewandung zweimal in den neapolitanischen Katakomben, auf einem Relief in Djemila (Al. Delamare, Explor. de l'Algérie. Archéol. Paris 1850, pl. 105, 2), auf einem Sarkophage bei Garrucci, tav. 301, und mehrmals in Ravenna; ebenso im Codex des Cosmas Indicopleustes und in der Unterkirche von S. Clemente in Rom. Die Gewandung ist die phrygische. Eine seltsame Motivirung dieses Wechsels bei Minasi (Revue de l'art chrét. 1875, S. 153): „quand le prophète est nu, c'est d'ordinaire pour signifier la lutte: vêtu, il est vainqueur!"

Die Darstellung ist ziemlich schriftgemäss gehalten. Die knabenhafte Figur mit dem gefüllten Brodkorbe ist Habakuk, welchen nach der Erzählung Βὴλ κα Δράκων der Engel des Herrn an den Haaren herbeitrug, den Daniel zu speisen [1]). Die eigenthümliche Ansicht de Rossi's, dass der Jüngling, dessen Hand noch auf dem Haupte des Propheten ruht, der göttliche Logos sei, hat ihren Grund in der Unterstellung, als kenne die altchristliche Kunst keine bärtigen Engel. Die Unrichtigkeit dieser Behauptung erhellt in diesem Falle zudem aus einer von Le Blant publicirten Lampe, deren Diskus rechts neben Daniel Habakuk, ein Brod in der Hand haltend, zeigt, und links eine beflügelte Gestalt, d. h. einen Engel. Auch ist die Beziehung auf Habakuk inschriftlich verbürgt [2]). Kontrovers ist ebenfalls die zur Rechten Daniel's stehende Figur. De Rossi erkennt in derselben den heiligen Geist, Martigny (Dict. Daniel) Gott. Aber in einer so sehr an den biblischen Text anschliessenden Darstellung muss vor Allem versucht werden, ob sich für diese Figur in der Erzählung selbst eine Stelle finden lässt. Hier weist nun v. 40 ff. der genannten apokryphischen Schrift deutlich auf den König hin, der zu Daniel in der Grube herantritt, und, wie aus dem Gestus zu schliessen, in dem Momente gefasst ist, wo er die Worte spricht: μέγας εἶ, κύριε κ. τ. λ. Wenn nach der Erzählung der König erst dann erscheint, nachdem der Engel Habakuk wieder entfernt hat, so hat, scheint mir, der Künstler diese chronologische Folge dadurch angedeutet, dass er die Figur des Königs in den Hintergrund schob; andererseits ist ein Aufeinanderrücken zeitlich geschiedener Scenen in der altchristlichen Kunst nichts Ungewöhnliches.

Eigenthümlich ist der Darstellung die Anwendung einer Basis für die drei Hauptfiguren. Dieselbe ist zu hoch angesetzt, und dadurch die Figur Daniel's verkürzt worden, was sehr störend wirkt.

Moderne Ausleger finden in dem Bilde neben der Beziehung auf die Auferstehung den Zweck der Tröstung und Stärkung

[1]) V. 36: „Καὶ ἐπελάβετο ὁ ἄγγελος κυρίου τῆς κορυφῆς αὐτοῦ καὶ βαστάσας τῆς κόμης τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ ἔθηκεν αὐτὸν εἰς Βαβυλῶνα ἐπάνω τοῦ λάκκου."

[2]) Revue de l'art chrét. 1875, t. II, S. 79, pl. n. 2, vgl. S. 91.

in Verfolgungsnoth gesetzt[1]). Diese Meinung erweist sich schon dadurch als unrichtig, dass das Bild einerseits älter ist als die Verfolgungen, andererseits dieselben weit überdauert und gerade in konstantinischer und nachkonstantinischer Zeit beliebt wird. Noch willkürlicher ist es, in dem von Habakuk dargereichten Brode eine Beziehung auf die Eucharistie zu finden, wie seit Bosio allgemein geschieht. Und zwar wird diese angebliche Beziehung in einer Weise individualisirt, wie sie einer ernsten Forschung wenig ansteht. So heisst es, mit Anschluss an de Rossi, in der deutschen R. S.: „Die gnadenvolle göttliche Heimsuchung des Propheten in der Grube deutete auf den Trost hin, welchen der seiner Hinrichtung harrende Martyrer empfing, wenn der Priester ihn im Kerker mit der heiligen Eucharistie für den bevorstehenden Kampf stärkte" (S. 357). Hier ist übersehen worden, dass der ganze Nebenapparat des Daniel-Bildes erst nachkonstantinisch ist, wo die Verfolgungen aufgehört hatten. Noch grössere Phantasie entwickelt Martigny in seiner im Grunde auf Aringhi (II, 504) zurückgehenden Behauptung: „les aliments apportés par Habacuc à Daniel sont la figure du soulagement que les prières des vivants apportent aux âmes du purgatoire". (Dict. Daniel). Als wenn im vierten Jahrhundert der Glaube an das Fegefeuer bereits fertig und allgemein angenommen gewesen wäre! Der gesammte Apparat, der um die Figuren Daniel's und der beiden Löwen gestellt wird, ist vielmehr nichts Anderes als die Frucht des Strebens der Skulptur, die von der Malerei überkommenen Sujets im Einzelnen zu erweitern und auszubauen. Einen selbständigen symbolischen Inhalt haben diese Accessoria nicht.

Die Verleugnung Petri, welche die folgende Gruppe zeigt, gehört zu den in ihrem Grundgedanken räthselhaftesten Bildern der altchristlichen Kunst. Denn die Darstellung führt ein Ereigniss vor, welches die biblische Erzählung in gleicher Weise wie die altchristliche Welt immer als ein schmachvolles, als einen „Fall" beurtheilt hat, und steht in direktem Gegensatz zu dem hohen Ansehen, welches in den Gemeinden die Apostel im Allgemeinen und Paulus und Petrus im Beson-

---

[1]) Besonders Kellner in d. Tüb. Theol. Quartalschrift 1876 S. 247 f.



deren genossen. Ja, als das Bild im vierten Jahrhundert zuerst auftritt, hat die Petrus-Legende fast ihren Höhepunkt erreicht, und dasselbe erscheint somit als ein schneidender Widerspruch gegen diese. Das hat die Zeit, welche die Goldgläser producirte, wohl herausgefühlt und die Scene abgewiesen, wie auch auf einem Sarkophage des fünften Jahrhunderts[1]) das Unbehagliche derselben durch die unmittelbar sich anschliessende Darstellung der Verleihung der Schlüssel des Himmelreiches an Petrus aufgehoben oder wenigstens gemildert erscheint[2]).

Der Meinung Bottari's (I, 81), dass die Geschichte der Verleugnung Petri, weil sie in allen vier Evangelien berichtet werde, sehr bekannt gewesen und auf diese Weise in den christlichen Bildercyklus gekommen sei, steht entgegen, dass eine ganze Reihe von Thatsachen der evangelischen Geschichte, trotzdem sich dieselben bei allen vier Berichterstattern verzeichnet finden, von der altchristlichen Kunst ignorirt worden ist. Mehr empfehlen dürfte sich dagegen die Annahme, dass der Abschnitt Matth. 26, 69 ff. und seine Parallelen zu der Zahl der kirchlichen Lektionen gehört haben und aus diesem Grunde der Gemeinde sehr vertraut gewesen seien, welch letzterer Umstand ohne Zweifel immer eine Vorbedingung der einzelnen biblischen Darstellungen bildete.

Der Hahn zu den Füssen Beider deutet an, dass nicht die Ankündigung der Verleugnung gemeint ist, wie angenommen wird, sondern die Verleugnung selbst, genauer der Moment Luk. 22, 61: καὶ στραφεὶς ὁ κύριος ἐνέβλεψε τῷ Πέτρῳ κ. τ. λ. Daher steht der Hahn zuweilen auf einer Säule zwischen Christus und Petrus, und der Palast des Hohenpriesters[3]) bildet den Hintergrund der Scene. Damit erledigt sich zugleich die Behauptung, dass dem Petrus mit der Verleugnung zugleich die künftige Bewährung des Glaubens angekündigt werde[4]).

---

[1]) Bottari, t. 21; vgl. Millin, pl. LXVII, 2.

[2]) Ein gleiches Gefühl veranlasste im Jahre 1763 den Venetianer Girolamo Costantini zur Abfassung einer Schrift zum Erweise, dass der von Paulus in Antiochien zurechtgewiesene Kephas nicht der Apostelfürst gewesen sei.

[3]) Bottari, t. 34, 23; Odorici, Monum. di Brescia, t. V, 2; Bull. crist. 1865, S. 76.

[4]) Bull. crist. 1863, S. 80.

Die Reihe der Darstellungen schliesst mit zwei Scenen aus dem Leben des Mose, von denen die letztere, das Quellwunder in der Wüste (Fragment) die ältere und principale ist, an welche sich die andere erst später angesetzt hat. Darum sei jene zuerst behandelt.

Der Führer Israels ist als kräftiger bärtiger Mann mit scharf ausgeprägten Zügen gebildet; mit der bis zur Handwurzel im Pallium verborgenen Rechten berührt er vermittelst eines Stabes den Felsen, aus welchem zu gleicher Zeit ein reicher Wasserquell hervorspringt. Zu diesem neigten sich, wie die erhaltenen Fragmente andeuten, zwei Personen, um das hervorströmende Wasser begierig zu schöpfen. Bemerkenswerth ist das Kostüm der jüdischen Männer, das in der altchristlichen Kunst nur von der Skulptur und hier wiederum ausschliesslich in drei Scenen aus dem Leben des Mose in Anwendung kommt[1]). Dasselbe entspricht den thatsächlichen Verhältnissen nicht. Barette und Beinkleider (anders die מכנס der Priester Ex. 28, 42; Lev. 6, 3; 16, 4) waren in Palästina unbekannt und finden sich auf dem Triumphbogen Konstantin's[2]) als Tracht barbarischer Hilfsvölker. An eine Motivirung der Kleidung durch Ex. 12, 11 (Martigny) ist nicht zu denken.

Den S. 17 entwickelten symbolischen Inhalt der Darstellung hat die moderne Interpretation entweder ganz verneint oder doch in den Hintergrund geschoben und der Darstellung einen Zweck zugewiesen, welcher dieser in Wirklichkeit gänzlich fernliegt.

Zuerst hat die Thatsache, das statt des bärtigen Mannes zuweilen ein bartloser Jüngling mit dem Stabe den Felsen berührt, die Behauptung veranlasst, dass in diesen Darstellungen Mose durch Christus substituirt sei[3]), und der Scene somit eine mystische, sakramentale Bedeutung zukomme[4]).

---

[1]) Bosio, S. 81, 91, 99, 155, 285, 287, 427; Millin, pl. LVIII, 2; LXVI, 8 u. s. ö.

[2]) Bellori, Veteres arcus August, Romae 1690, t. 46.

[3]) De Rossi, R. S. III, S. 332; vgl. Bellermann, Die altchristlichen Begräbnissstätten, S. 34.

[4]) Bull. crist. 1863, S. 80: „simbolo della dottrina evangelica e della grazia battesimale." Dagegen Bull. 1865, S. 71: „l'acqua è la fede e segnatamente la grazia battesimale."

Mit demselben Rechte könnte den circa vierundzwanzig unbärtigen Petrusköpfen der Goldgläser die Identität mit diesem Apostel, die durch Inschriften verbürgt ist, abgesprochen werden. Von Typen, die bestimmten Personen unwandelbar zukommen, weist die ganze Entwicklung der altchristlichen Kunst kein einziges Beispiel auf, und wo immer der Einfluss einer bestimmten Tradition sich durchfühlen lässt, ist diese doch so schwach und trägt so allgemeine Züge, dass sie mit Leichtigkeit von den Künstlern durchbrochen wird. So finden sich durch die Goldgläser allein vier verschiedene Paulus- und Petrus-Typen vertreten: der unbärtige, der jugendlich-bärtige, der gealtert-bärtige und der greisenhaft-bärtige (kahlköpfige) Typus [1]).

Wenn also noch am Ausgange der altchristlichen Kunstentwicklung — denn dieser Zeit gehören die Goldgläser an — wo stereotypisirende Tendenzen allgemein sich geltend machen, ein einzelner Typus solche Unentschiedenheit und Flüssigkeit zeigt, so ist dies in noch höherem Grade in einer weiter zurückliegenden Periode begreiflich.

Was speciell den vorliegenden Fall, die Substituirung des Mose durch Christum, anbetrifft, so zeigt, abgesehen von jener Thatsache, ein Fresko bei Bottari (tav. 164) mit Evidenz die Unrichtigkeit der üblichen Exegese. Denn auf demselben sind das Quellwunder und die Auferweckung des Lazarus dicht aneinander gerückt, und in beiden Scenen erscheinen die Vollzieher des Wunders jung und bartlos; aber sie sind dadurch unterschieden, dass Christus mehr knabenhaft, mit tief herabfallendem Haar gebildet ist, während Mose die Züge eines jungen Mannes von circa fünfundzwanzig Jahren hat und das Haar kurz trägt. Ebenso findet sich in Darstellungen der Uebergabe des Gesetzes an Mose [2]) durch Gott Jener unbärtig und mit jugendlichen Zügen. Demnach kann die Existenz dieses Typus nicht zweifelhaft sein.

---

[1]) Garrucci, Vetri ant.:
a) IX, 6; X, 5; XI, 1, 2; XIV, 3, 4, 8 u. ö.
b) X, 2; XIV, 6; XV, 1; XX, 7.
c) I, 3; X, 1, 6, 8; XI, 3, 4; XII, 1 u. ö.
d) X, 4, 9; XI, 7, 8; XII, 2, 3, 4, 5 u. ö.

[2]) Bottari, t. 27, 29, und sehr häufig auf Fresken.

Dagegen ist die Substituirung des Mose durch Petrus dreimal inschriftlich verbürgt: auf zwei Goldgläsern der vatikanischen Sammlung und auf einer in Podgoritza gefundenen, jetzt in einer Pariser Privatsammlung befiodlichen Glaspatene. Die letztere[1]), eine rohe Arbeit und mindestens dem fünften Jahrhundert angehörend, kann indessen nicht strikte als Beweis verwendet werden; denn da dieselbe über der Darstellung Adam's und Eva's die Worte hat: ABRAM ET FIFV || AM (Evam), kann auch die Inschrift: Petrus virga perquodset fontis ciperunt quorrere (Petrus virga percussit, fontes coeperunt currere) recht wohl auf einem Lapsus calami oder auf Unwissenheit des Künstlers beruhen, besonders da die Worte an Num. 20, 11 anklingen.

Die beiden Goldgläser ferner zeigen, was in den Kopien nicht so sehr hervortritt, eine ausserordentliche Unvollkommenheit der Zeichnung. Die Linien sind hart und breit gezogen, die Haltung der Figuren ist steif, hieratisch streng; besonders gilt dies von dem zuerst durch Boldetti publicirten Exemplare, auf welchem ausserdem der linke Fuss und die Finger arg verzeichnet sind.

Ueberhaupt repräsentiren die kahlköpfigen Petrus-Typen, welche auch diese beiden Darstellungen aufweisen, die letzte Stufe der Periode, welche die Goldgläser schuf, d. h. die Mitte des fünften Jahrhunderts. Wie de Rossi die in Frage stehenden Exemplare zu den besseren Erzeugnissen der Goldgläserkunst rechnen und ihre Entstehung dem Anfange des vierten oder dem Ende des dritten Jahrhunderts zuweisen kann, ist schwer verständlich: schon die idealisirten Garrucci'schen Copien zeigen klar die Unbegründetheit dieses Urtheils, noch mehr freilich die Originale. Ich berufe mich daher einfach auf die einen wie auf die andern.

Aber selbst wenn die Exemplare der von de Rossi angegebenen Periode angehörten, so dürfte man sich nicht über die principale Stellung wundern, welche durch diese Darstellungen dem Petrus als zweitem Mose zuerkannt wird; eine solchergestalt gesteigerte Würdigung der Persönlichkeit und Stellung

[1]) Bull. crist. 1877, tav. V, Deutsche R. S., S. 339 . und Tafel VI, 2.



des Apostelfürsten findet sich bei den gleichzeitigen Schriftstellern fast allgemein, und diese Darstellungen sind also nichts als eine Illustration dieser in bestimmten theologischen und Volkskreisen herrschenden Anschauung. Dass dieselbe aber noch weit entfernt war, Eigenthum der Gemeinde als solcher zu sein, beweist eben der Umstand, dass diese singulären Kunstprodukte als Ausnahmen auftraten und Ausnahmen geblieben sind, denn, soweit unser Besitz und unsere Kenntniss reicht, stehen diesen beiden Beispielen circa sechzig andere gegenüber, die eine Beziehung auf Mose nicht haben, und es müsste doch ein ganz besonderer Zufall sein, wenn die Zeit uns gerade dieses Genre von Petrus-Mosebildern vernichtet hätte. Somit dürfte die hohe dogmatische Werthschätzung dieser Bilder, die bei Marchi einen fast komischen Ausdruck gefunden hat[1]), aufzugeben sein.

Dass aber von den genannten Darstellungen aus ein Schluss auf die Gesammtheit der Mose-Darstellungen gemacht und in dem das Quellwunder vollziehenden Mose ausnahmslos oder fast ausnahmslos Petrus erkannt wird, ist ein unberechtigtes unwissenschaftliches Verfahren, welches durch nichts gestützt wird. Wenn sich de Rossi auf ein Fresko in S. Callisto beruft (Bull. crist. 1568, S. 5; Abb. R. S. II, tav. d'aggiunta B.), welches links einen unbärtigen Jüngling (Mose) zeigt, der sich die Schuhe löst, rechts einen bärtigen Mann, der aus einem Felsen einen Wasserquell hervorruft (angeblich Petrus), so ist bereits früher darauf hingewiesen worden, dass die altchristliche Malerei nicht selten Beispiele eines ganz unvermittelten Ueberganges von einem Typus zu einem andern auf demselben Bilde zeigt. So erscheint auf einem Fresko bei Bottari (t. 164) bei dem Wunder der Brodvermehrung Christus bärtig, bei der Auferweckung des Lazarus jugendlich und bartlos. Und doch sind beide Scenen dicht aneinander gerückt[2]). Ein solcher Wechsel hat in der Natur der Freskomalerei oder auch in der Nachlässigkeit

[1]) Marchi in der Civiltà catt. a. a. O., S. 574: „Il primato di S. Pietro, a cui molte millioni d'uomini vivono ribelli, è qui espresso in un modo si chiaro, che conviene avere la superbia che tenga il luogo della fede per non persuadersene."

[2]) Vgl. auch Garrucci, Storia t. 33.

des Künstlers seinen Grund und ist nicht die Frucht dogmatischer Reflexion. Auch gehören sämmtliche Fresken, auf welchen diese Eigenthümlichkeit begegnet, einer späten Zeit an; insbesondere das Doppelbild in S. Callisto ist äusserst roh ausgeführt und offenbar ein Produkt des vierten Jahrhunderts. Ausserdem hat ein solcher Kopf mit tief herabfallendem Haar und langgezogenem Bart unter den Petrus-Typen keinen Raum.

Es ist zu bedauern, dass man auf diese Weise durch Scheingründe und dogmatische Vorurtheile sich verleiten liess, die Zwittergestalt Mose-Petrus zu schaffen[1]) und in die Alterthums-Wissenschaft einzuführen. Dadurch wird die seit Marchi über die Darstellungen des Quellwunders gelegte nebelhafte Unbestimmtheit nur verstärkt, und das Bild seinem Inhalte und seiner Bedeutung nach der subjektiven Willkür des Erklärers anheimgegeben.

Wenn es unlogisch ist, von einer verschwindenden Minorität aus ohneweiters einen Schluss auf ein grosses Ganze zu machen, so steht diesem Verfahren ausserdem das chronologische Verhältniss entgegen, in welchem diese Bilder zu den Darstellungen der Verleugnung Petri sich befinden. Denn die Entwicklung kann naturgemäss nur in der Weise vor sich gegangen sein, dass auf die demüthigende Scene die glorificirende folgte, entsprechend der Weiterbildung und Steigerung der Vorstellung von der Würde des Petrus in der römischen Kirche. Die „Verleugnung" tritt aber erst in der Sarkophag-Skulptur und auf Fresken[2]) entgegen, die derselben Zeit, dem vierten Jahrhundert, angehören. Hätte aber die Gemeinde schon längst vor dem vierten Jahrhunderte unter dem das Quellwunder vol ziehenden Manne Petrus verstanden, so hätte sie damit nicht nur die kirchliche Literatur anticipirt, die im dritten Jahrhunderte den Vergleich Petri mit Mose noch nicht kennt[3]), sondern es bliebe in diesem Falle auch ein Räthsel, wie der Rückschritt zu den Darstellungen des „Falles" sich vollziehen konnte. Ebenso

[1]) R. S. III, S. 448: „Mosè-Pietro."

[2]) Z. B. Bull. crist. 1865, S. 76, woselbst Christus mit Doppelnimbus.

[3]) Der Erste, der diese Parallele zieht, ist Maximus von Turin in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts. (S. Maximi Taurin. opera, Romae 1784, S. 219.)

unmöglich ist der Gedanke, dass die christliche Kunst die Reihe der Petrusbilder mit der Identificirung dieses Apostels mit Mose begonnen habe: die vorkonstantinische Kunst kennt vielmehr Bilder des Petrus nur in Gemeinschaft mit denen der übrigen Apostel [1]), und zwar gehören diese sämmtlich dem Ende des dritten und dem Anfange des vierten Jahrhunderts an. Bilder Pauli und Petri allein erscheinen, mit Ausnahme vielleicht des bekannten Bronze-Medaillons der vatikanischen Bibliothek [2]), erst nach den ersten Decennien des vierten Jahrhunderts [3]).

Der Darstellung des Quellwunders fügt, was die Malerei unterlassen hatte, die Sarkophag-Bildnerei die Scene an, welche nach der alttestamentlichen Erzählung (Exod. 17, 2) jenes Ereigniss motivirte, die Misshandlung des Mose durch das unzufriedene Volk. Die beiden Scenen sind in ihrer unmittelbaren Verknüpfung fast stereotyp geworden; nur selten erscheint die eine ohne die andere, und die Nachahmung wird so gedankenlos und mechanisch, dass die beiden Gruppen sehr häufig die Reihenfolge wechseln [4]).

Die Darstellung beansprucht keinen selbständigen Inhalt; sie ist eine rein äusserliche Erweiterung der Hauptgruppe.

Die Mehrzahl der Erklärer sieht mit Anschluss an ältere Interpreten in dieser Scene die Gefangennahme des Petrus dargestellt. Aber Martigny (Dict. Juifs) hat überzeugend nachgewiesen, dass die Beziehung auf Petrus unrichtig ist, und die Scene vielmehr dem Leben des Mose angehört. Seinen Ausführungen füge ich noch hinzu, dass „Quellwunder" und „Misshandlung" in eine Gruppe zusammengezogen sich finden [5]), wodurch die Frage ihre definitive Erledigung findet.

---

1) Vgl. Garrucci, Storia 18, 1 71, 3; 80, 1.

2) Obgleich gut gearbeitet, hat dasselbe, ganz abgesehen davon, dass seine Oberfläche abgerieben und verwischt ist, beiweitem nicht die feine, elegante Formung wie die Copien (z. B. deutsche R. S., Taf. VI, 1) angeben, so dass immerhin fraglich bleibt, ob das Medaillon nicht als ein Werk des vierten Jahrhunderts anzusehen sei.

3) Garrucci, 67, 1 (beide Apostel mit Nimbus); Perret, Catac., t. I, pl. VIII.

4) Bottari, t. 36, 40, 89.

5) Bottari, t. 22, 49. Von links wird Mose durch das Volk bedrängt, während er mit der Rechten das Wunder vollzieht oder auf dasselbe als eben vollzogenes hinweist.

Der Stab in der Hand des Mose erklärt sich hinreichend aus Gen. 17, 5 [1]).

Es ist von Anfang an das Streben der Exegeten gewesen, diese elf Gruppen des Sarkophags wie ein aufgeschlagenes Buch zu lesen und aus ihnen die Hauptdogmen des christlichen, beziehungsweise römisch-katholischen Glaubens zu deduciren. So nennt de Rossi die Bilderreihe eine „sublime epopea del domma cristiano" und entwickelt aus den einzelnen Scenen und Figuren u. A. das Dogma von der Transsubstantiation, der Einheit der katholischen Kirche, dem Primate des Petrus. Am eingehendsten aber hat Garrucci die einzelnen Bildergruppen zu einem Ideen-Nexus zu verknüpfen sich bemüht [2]).

Einen wissenschaftlichen Werth haben diese mit grossem Aufwande von Phantasie angestellten Experimente nicht; sie werden durch den Ursprung und den Inhalt der einzelnen Darstellungen, wie er sich uns ergeben hat, in gleicher Weise ausgeschlossen, wie durch die Art und Weise, in welcher sich ebendieselben und andere Gruppen auf altchristlichen Monumenten zusammengestellt finden. Der Komplex von Sarkophag-Reliefs,

---

[1]) Die Ausführungen der deutschen R. S., S. 356: „als ein bemerkenswerther Umstand erscheint, dass sie (die Trabanten des Herodes) zwar Gewalt haben, den Apostel zu führen, wohin er nicht will, dass dieser aber seinen Stab nicht verliert, denn „das Wort Gottes ist nicht gebunden". Es schwebte bei dieser Darstellung dem altchristlichen Künstler wohl der Gedanke vor, dass die kaiserlichen Söldner, welche an Petri Nachfolgern so oft diese Scene erneuerten, ihnen niemals jenen Herrscherstab, mit dem die Stellvertreter Christi die Kirche regierten, zu entreissen vermochten" — werden, abgesehen von der unrichtigen Beziehung der Darstellung auf Petrus, dadurch hinfällig, dass die Mehrzahl dieser Bilder die Hauptfigur ohne Stab zeigt (Bottari, t. 36, 40, 84, 134, 135, S. 201 u. s. ö.).

[2]) Garrucci, Storia, S. 46 f. „Der erste Theil stellt die Schöpfung des Menschen dar und seine Erhebung zu dem supranaturalen Zustande (?). Es folgt dann eine Gruppe, in welcher die beiden Stammeltern als bereits aus dem Zustande der Gnade und der justitia originalis gefallen vorgeführt werden; aber mit ihnen ist der verheissene Erlöser dargestellt, der in seiner Hand ein Lamm und ein Aehrenbündel trägt, beide Symbole seines Fleisches (simboli della sua carne) und des zweifachen Opfers: das blutige wird durch das Lamm, das unblutige durch die Aehren symbolisirt. In der unteren Reihe ist der zweite Theil dieser Rede (discorso) dargestellt. Die Voraus-

über den wir verfügen, lehrt übereinstimmend, dass die Künstler sich fast ausnahmslos darauf beschränkten, aus den vorhandenen Besitzstücken eine bestimmte Zahl auszuwählen und diese gegebenen Sujets, ohne Rücksicht auf eine bestimmte einheitliche Idee oder einen fortlaufenden Gedanken, einfach mechanisch aneinander zu ordnen. Sogar künstlerische Motive scheinen nur selten massgebend geworden zu sein; der Vergleich der einzelnen Gruppen mit einander erregt vielmehr die Vermuthung, dass allein das Streben nach Variation diese oder jene Bilderfolge geschaffen habe, deren Gedankenreihe die Ausleger beharrlich und in bester Ueberzeugung zu erkennen sich abmühen. Denn eine Kunst-Epoche, die nur ganz Vereinzeltes neu zu schaffen weiss und dieses wiederum meistentheils nur mit ängstlichem Anschluss an ein bereits Gegebenes, Vorliegendes, kann nur eine Freiheit haben, die Freiheit, sich der einmal vorhandenen Besitzstücke nach Belieben und Auswahl zu bedienen. Die Sarkophag-Bildnerei wurde handwerksmässig betrieben, und die Mehrzahl der Künstler, unfähig, den überkommenen Besitzstand zu erweitern, aber andererseits durch Rücksicht auf ihre Kundschaft gezwungen, neue Waare auf

verkündigung des Sohnes Gottes, des zukünftigen Erlösers, hat sich bereits erfüllt; die Jungfrau und ihr göttlicher Sohn haben der Schlange den Kopf zertreten. Der verlorene Mensch, dargestellt durch die drei Magier, wendet sich von seinen bösen Wegen ab und huldigt dem Erlöser. Der Glaube, der die Völker erleuchtet, ist durch den Blindgebornen dargestellt, der das Licht seiner Augen aus den Händen des erlösenden Messias erhält. Der Erlöser offenbart sich der Welt durch jene Zeichen, welche bereits von den Propheten geweissagt waren, nämlich durch seine Wunder — und das ist der zweite Theil dieser bewunderungswürdigen Composition. Unter den Wundern scheinen diejenigen gewählt worden zu sein, die den Anfang, die Mitte und das Ende der Predigt Christi anzeigen. Das erste ist das Wunder zu Kana, das letzte dasjenige in Bethanien, das mittlere das in der Wüste vollbrachte. Bei dieser Auswahl scheint der Künstler auch von dem schönen Gedanken geleitet gewesen zu sein, an die Auferstehung und an die Eucharistie, sei es als Opfer, sei es als Sakrament zu erinnern, welche beiden Dogmen der Angelpunkt sind, an denen unser Glaube und das Leben der Kirche hängt. Diese Kirche repräsentiren ausdrucksvoll die drei Darstellungen des vierten Theiles dieser dogmatischen Exposition. Dieselben beziehen sich sämmtlich auf Petrus, dessen Primat in der von Christo gegründeten Kirche das Lebensdogma der Kirche gerade in jener Zeit war, wo die donatistischen Schismatiker fabelten, dass nur unter ihnen die wahre Kirche zu finden sei."

den Markt zu bringen, trugen den Verhältnissen in der Weise Rechnung, dass sie die gegebenen Figuren und Gruppen auf mannigfache Weise aneinanderreihten und so ihren Produkten den Schein der Neuheit erwirkten.

Es gab unter den christlichen Bildhauern gewiss auch solche, die ihren Beruf höher fassten als die mechanisch arbeitende Zunft — das bezeugen vereinzelte Skulpturen mit Evidenz — aber die Masse dachte und arbeitete anders, und dass das Monument, mit welchem dieser Aufsatz sich beschäftigt, aus den Händen der letzteren hervorgegangen ist, legt die Thatsache klar, dass mit Ausnahme der ersten Gruppe sämmtliche Darstellungen in ältern Fresken und Skulpturen ihre genaue Parallele haben.

Auch die Ausführung kann, wenn man auch der Unfertigkeit des Ganzen Rechnung trägt, nicht anders als roh genannt werden. Nur selten ist es dem Künstler gelungen, die Stimmung der augenblicklichen Situation in den Gesichtszügen seiner Figuren wiederspiegeln zu lassen; der Ausdruck ist fast durchgehends unnatürlich und durch ein blödes Lächeln entstellt. Die Haltung ist geziert, die einzelnen Gruppen entbehren des einheitlichen inneren Zusammenschlusses. Selbst da, wo ein heiteres Menschen-Antlitz gelingt, wie in der Darstellung Jesu, wird dieses unverrückt beibehalten, auch in Situationen, die, wie die Verleugnung Petri, einen Stimmungswechsel erheischen.

Dagegen war dem Verfertiger des Monumentes die Gabe geschickter Gruppirung in hohem Grade eigen, was noch mehr hervortreten würde, wenn die Hintergrunds-Figuren zur Ausführung gelangt wären. Die Anfangs- und die Schluss-Scene der obern und der untern Reihe scheinen absichtlich parallel gesetzt zu sein.

So charakterisirt dieser Sarkophag treffend das Kunstvermögen der Zeit, die ihn hervorgebracht hat. Die antiken Reminiscenzen, welche bis nahe an das Ende des zweiten Jahrhunderts die christliche Kunst befruchtet und getragen und sie zu der Höhe und der Kraft erhoben hatten, mit relativer Selbständigkeit in das zweite Säculum ihrer Existenz einzutreten, waren im Zeitalter Konstantin's des Grossen absorbirt, und damit der

weitern Entwicklung eine steil abfallende Richtung abwärts gegeben. Die Antike selbst, seit dem zweiten Jahrhundert auf dem Wege des Verfalls, hatte gegen den Beginn der konstantinischen Epoche hin fast ihre gesammte Lebenskraft verzehrt und war unfähig geworden, in irgend einer Weise anregend zu wirken.

Die altchristliche Skulptur war somit von vornherein sehr ungünstig gestellt; sie tritt wie mit bleiernem Gewichte beschwert auf, ohne Streben und ohne Fähigkeit, sich zu entfalten, schon in ihrer ersten Kindheit mit dem Stempel einer greisenhaften Existenz und eines frühen Todes gezeichnet.

VI.

DIE MARIENBILDER DER ALTCHRISTLICHEN KUNST.

Aus der altchristlichen Kunstperiode sind gegen fünfzig Marien-Darstellungen auf uns gekommen[1]), die in der Mehrzahl dem ausgehenden vierten und den ersten Decennien des fünften Jahrhunderts angehören. Diese Bilder gehen, wie allgemein anerkannt wird, weder auf ein wirkliches noch auf ein durch mündliche oder schriftliche Ueberlieferung gezeichnetes Porträt zurück: ein Wort Augustin's[2]), noch mehr aber die Mannigfaltigkeit der Typen schliesst die entgegengesetzte Annahme, welche zudem alle geschichtliche Wahrscheinlichkeit wider sich hat, von vornherein aus.

Die Darstellungen sind kunsthistorisch interessant, weil sie den jedesmaligen Stand der Kunstentwicklung besser und anschaulicher als irgend ein anderes Sujet wiederspiegeln und charakterisiren, dogmengeschichtlich aber werthvoll, insofern durch dieselben für das Aufkommen des Marien-Kultus in der Gemeinde ein chronologischer Anhaltspunkt gewonnen wird.

Eine wissenschaftliche Monographie über den Gegenstand fehlt noch. Die gelegentlichen Ausführungen von Cavedoni,

---

1) Das diesem Aufsatze angeschlossene Verzeichniss enthält 41, beziehungsweise 42 Nummern. Wenn mir selbst zweifellos ist, dass dasselbe der Vollständigkeit entbehrt, so glaube ich doch mit gutem Grunde annehmen zu dürfen, dass von den überhaupt vorliegenden Marien-Darstellungen der ersten fünf Jahrhunderte mir nur wenige entgangen seien, und gewiss kein solcher Typus, der aus der Reihe der übrigen wesentlich heraustritt.

2) August., De trinit. VIII, 5 (t. VIII, S. 952, ed. Migne): „Neque enim novimus faciem virginis Mariae."

Martigny, Northcote, Withrow u. A. sind ganz allgemeiner Natur und haben keinen kritischen Werth [1]). Auch die Erläuterungen de Rossi's zu den im Auftrage der „Commissione di sacra archeologia" im Jahre 1863 veröffentlichten „Imagines selectae deiparae Virginis" durchdringen den Stoff nur bis zu einem gewissen Grade und tragen der geschichtlichen Entwicklung der Marienbilder nicht hinreichend Rechnung, Mängel, die indess nicht sowohl dem Verfasser zur Schuld fallen, sondern in dem Zwecke der Publikation, welche für ein grösseres Publikum bestimmt ist, ihren Grund haben. Auch werden in dem de Rossi'schen Kommentare nur vier Bildwerke, eben die in Chromo-Lithographie mitgetheilten, berücksichtigt. Demnach dürfte eine kritische Sichtung des Stoffes und eine eingehendere archäologische Bearbeitung des Gegenstandes nicht überflüssig erscheinen.

Die erste Aufgabe der Untersuchung ist, die Grenzen des Gebietes festzustellen.

De Rossi und bereits ältere Erklärer [2]) haben zu den inschriftlich oder sonst durch die Art der Ausstattung oder durch die Umgebung gesicherten Marien-Darstellungen einen Theil der weiblichen Orantenfiguren hinzugefügt, an denen die altchristliche Kunst in hohem Grade reich ist. Sie berufen sich hierfür auf die weiblichen Oranten der Goldgläser mit der Legende MARIA, MARA. In der Sammlung Garrucci's sind fünf solcher Exemplare verzeichnet (IX, 6, 7, 10, 11; XXII, 2) und schwerlich existiren deren mehr. Aber von diesen wenigen und noch dazu sehr späten Darstellungen lässt sich kein Schluss auf die Gesammtheit oder auf die Mehrzahl der Orantenbilder machen. Zudem findet sich auf Goldgläsern auch die heilige Agnes, und zwar weit häufiger, nämlich zwölfmal, als Orans, und einmal eine einfache Matrone Namens Peregrina [3]). Das

---

[1]) Cavedoni, Sacra imagine della beata Vergine Maria, Modena 1855; Martigny, Dict., Vierge; F. X. Kraus, R. S., S. 301 ff.; Withrow, Catacombs of Rom, London 1877, S. 305 ff.

[2]) Das erste Beispiel einer solchen Identificirung finde ich in den Handzeichnungen des Ciaconio (?) in der Bibliotheca Vallicell. (G. 6) in Rom, woselbst unter dem Bilde einer Orans die Worte stehen: „Virgo deipara reparatrix."

[3]) Garrucci, Vetri XXI, 1—5; XXII, 1—7; XXI, 6 (vgl. XXV, 4).

Graffito von S. Baume aber, welches Maria ebenfalls als Orans zeigt, knüpft, wie aus der Inschrift sich ergibt, unmittelbar an eine apokryphische Erzählung an, durch welche die Gebetsstellung gefordert wird [1]) und liegt ausserdem an der äussersten Grenze der altchristlichen Kunstentwicklung, wenn nicht schon diesseits derselben [2]), kann also für die ältere Zeit nichts beweisen.

Auch der Syllogismus, dass, weil in der altchristlichen Kunst die Kirche durch die Orans symbolisirt werde, und der Vergleich zwischen der Maria und der Kirche bei den Vätern beliebt gewesen sei, auch eine Uebertragung der Symbolisirungsform dieser auf jene sich als sehr wahrscheinlich darstelle (de Rossi), ergibt sich schon dadurch als haltlos, dass der Vordersatz nicht zu erweisen ist. Denn für die Meinung, dass die Orans Symbol der Kirche sei, lässt sich im Bereiche der altchristlichen und der mittelalterlichen Kunst nur ein Beispiel anführen, das Bild einer Orans mit der Ueberschrift ECCLESIA in einem Codex des elften oder zwölften Jahrhunderts [3]). Selbstverständlich aber kann ein solcher Einzelfall bei der Entscheidung über ein acht bis neun Jahrhunderte zurückliegendes Verhältniss nicht in Frage kommen.

Die weiblichen Oranten ferner auf Deckengemälden können nicht als Beweis für jene Auffassung in Frage kommen; ein bekanntes Fresko in S. Lucina (D. R. S., Taf. IX) zeigt deutlich, zu welchem Zwecke solche Figuren hier und sonst auf den Deckengemälden verwendet wurden. Die beiden Oranten in S. Lucina erscheinen nämlich in der Umgebung von Genien und phantastischen Frauenköpfen, dienten also offenbar demselben Zwecke, d. h. als blosse Ornamente. Dies ergibt sich weiterhin

---

1) Vgl. Tischendorf, Acta apocrypha, S. 15 f., 117; Thilo, Codex apocr. N. T. I, S. 352 ff.

2) Die Inschrift minister de tempulo statt „minister templi" (vgl. auch membra ad duos fratres, Le Blant, Inscript. chrét. n. 378) deutet bereits auf den Uebergang in das Romanische. Auch die Form Gerosale verräth eine sehr späte Zeit, ebenso die rohe Ausführung des Graffito. Das Monument wird sich kaum über das Ende des fünften Jahrhunderts zurückdatiren lassen. Aehnlich Le Blant, a. a. O., S. 283 f.

3) De Rossi, R. S. I, S. 348.

aus der Wiederholung, und der langgestreckten Form der Figuren, den allgemeinen, ausdruckslosen Gesichtszügen, vor Allem aber aus der gleichen Verwendung von weiblichen Oranten in der Antike [1]). Das Auftreten von Oranten solcher Gattung in der altchristlichen Kunst begreift sich recht wohl in einer Zeit, wo diese von der Kunst des Heidenthums noch in hohem Grade abhängig stand. Daher verschwindet diese dekorative Figur, von welcher sich überhaupt nur zwei Beispiele nachweisen lassen [2]), sehr bald oder wird durch Engelfiguren ersetzt (S. Vitale in Ravenna, S. Prassede in Rom).

Wo aber die Orans der Deckengemälde nicht Ornamentstück ist, entbehrt sie der symbolischen Bedeutung und ist als Porträt der Verstorbenen zu fassen. Wenn dagegen bemerkt worden ist [3]), dass es schwerlich gestattet gewesen sei, an den Deckengemälden „persönliche oder individuelle Erinnerungen anzubringen", so ist übersehen worden, dass die Kubikula, deren Plafonds jene Orantenfiguren tragen, einzelnen Familien angehörten, also Privatbesitz waren und demnach recht wohl zu Trägern persönlicher Erinnerungen gemacht werden konnten und auch gemacht worden sind, denn nicht nur sind Beispiele von vereinigten männlichen und weiblichen Oranten mehrfach vorhanden, sondern es finden sich auch in den Deckengemälden Porträts in Medaillonform [4]).

Ebenso liegt kein Grund vor, die Orans, wo sie in Verbindung mit dem Guten Hirten erscheint, über die Beziehung auf eine Verstorbene hinauszurücken, wie Saint-Laurent [5]) mit Zustimmung de Rossi's gethan hat, da diese Beziehung in-

---

[1]) Vestigia delle terme di Tito, tav. 42, 44, 58 (vgl. auch tav. 14 ff., 6); Ciampini, Vetera monimenta, vol. II, tab. I (Mosaik); Montfaucon, L'Antiquité, t. III, Suppl. pl. 58 (Fresko), vgl. t. V, pl. 9; 17.

[2]) Ausser auf dem erwähnten Deckengemälde in S. Lucina, bei Aringhi, II, 315.

[3]) D. R. S., S. 302.

[4]) Bottari, t. 107, 99, 122, 115; de Rossi, Bull. 1874 n. 3, t. VII. In gleicher Weise auf einem heidnischen Deckengemälde bei Bellori, Picturae ant., Romae 1750, tab. IV des Anhanges.

[5]) Saint-Laurent, La prière de Marie et le bon pasteur, Paris 1862 (Extrait de la Revue de l'art chrét.).

schriftlich gesichert ist[1]). Daher erscheinen auch zwei weibliche Oranten neben dem Guten Hirten (Bott., 78, 79). Die Orans ferner zwischen zwei Lämmern, wie sie ein Epitaph in S. Callisto zeigt[2]), in einer Stellung also, die sonst dem Guten Hirten eignet, findet ihre erklärende Parallele in der fragmentarischen Darstellung eines männlichen Orans zwischen zwei Lämmern, ebenfalls in S. Callisto, welche de Rossi kürzlich publicirt hat[3]) und auf einem geschnittenen Steine bei Paciaudi[4]). Auch ein später zu beschreibendes Relief des Museo Kircheriano ist hier anzuführen.

Während sich also jene angebliche Symbolisirung der Kirche durch die Orans durch nichts erweisen lässt, sichern diejenigen Fälle, in welchen überhaupt eine Entscheidung möglich ist, den weiblichen Orantenfiguren eine persönliche, individuelle Beziehung und machen mehr als wahrscheinlich, dass auch diejenigen Darstellungen, die uns durch kein inschriftliches Zeugniss interpretirt werden, in derselben Weise zu begreifen seien.

Ausserdem sind aus der Reihe der Marienbilder drei Fresken zu streichen, welche die traditionelle Anschauung ebenfalls als solche beurtheilt, zwei Fresken in S. Priscilla, und ein drittes im Coemeterium Ostrianum.

---

[1]) De Rossi, R. S. II, tav. 39, 10: rechts Guter Hirte, links Orans, zwischen beiden die Inschrift: ΜΟΥϹΗϹ || ΖΩΝ || ЄΠΟΙΗϹЄΝ || ΑΤΩΚΑΙ || ΤΗΓΥΝЄΚΙ. Ebendaselbst n. 11: Links Guter Hirte, rechts Orans, dazwischen: PRISCA || ET || MVSES, und so ohne Zweifel auch die Fragmente n. 8 und tav. 49, 17; ferner zwei Beispiele bei Boldetti, S. 363, 369; und eines im Museo Kircheriano Boldetti, S. 377 ebenfalls ein männlicher Orans neben dem Guten Hirten; ferner mehrere weibliche Gestalten neben dem Guten Hirten auf einem gallischen Sarkophage bei Garrucci, Storia V, tav. 301, 3.

[2]) De Rossi, R. S. II, tav. 49; d. R. S., S. 302. Das Epitaph ist Fragment; die jetzt fehlende Inschrift enthielt ohne Zweifel den Namen der Verstorbenen.

[3]) R. S. III, tav. 30, 39. Die Inschrift lautet:

. . . ORIVS IN PACE ·
I · IDVS OCTOB

[4]) Paciaudi, De sacris Christianorum balneis, Romae 1758; Titelbild, S. XI der Praefatio, falsch erklärt als Guter Hirte.

Das eine [1]) der beiden ersteren befindet sich auf der Hinterwand eines Arkosoliums und zeigt folgende Anordnung: Links sitzt auf einer Cathedra ein in Tunika und Pallium gekleideter Mann, nach rechts gewandt. Den rechten Arm streckt er nach rechts hin aus und gibt, wie es scheint, zwei vor ihm stehenden jugendlichen Gestalten, einem Jünglinge und einer Jungfrau, irgend eine Unterweisung. An der entgegengesetzten Seite der Bildfläche sitzt auf einem Stuhle von gleicher Form eine Frau und hält auf ihrem Schoosse einen nackten Säugling. Ihr Gesicht wendet sich halb nach links, dem Beschauer entgegen. Sie trägt eine lange gestreifte Tunika von weisser Farbe; das Haar fällt in kurzen Locken herab, die Füsse sind bloss. In der Mitte zwischen diesen beiden Gruppen, aber weiter nach vorn gerückt und grösser entworfen, steht eine weibliche Orans in gestreifter Tunika und mit Kopftuch.

Bosio, der das Bild zuerst kopirte, erklärte die Orans für die heilige Priscilla und sah in der linken Gruppe den Akt der Konsekration einer Jungfrau [2]), vielleicht der heiligen Praxedis oder der Pudentiana, und in der sitzenden Frau rechts die Jungfrau Maria. Aringhi stimmte dieser Erklärung zu, Bottari aber erklärte die sitzende Frau mit dem Kindlein für eine hier bestattete Verstorbene; in Beziehung auf die übrigen Figuren folgt er der Interpretation seiner Vorgänger. Die neuern Forscher [3]) haben mit unbedeutenden Modifikationen die Erklärung Bosio's wieder aufgenommen.

Da das vortrefflich ausgeführte Gemälde unverkennbar dem zweiten Jahrhundert angehört, so ist von vornherein ausgeschlossen, auf demselben eine liturgische Handlung dargestellt zu finden, welche weit spätern Ursprunges ist [4]). Aber auch

---

[1]) Bosio, S. 549; Aringhi II, S. 305; Bottari, t. 180; Garrucci, t. 78, 1; Perret, t. III, pl. 28.

[2]) S. 327 der d. R. S. heisst es: „In S. Priscilla sah Bosio eine Scene, wo der Bischof einer Jungfrau den Schleier gibt," wozu bemerkt sei, dass das Bild heute noch existirt und das eben hier in Frage stehende ist.

[3]) Z. B. Garrucci a. a. O., S. 83; Martigny, Dict. Vierges chrét., S. 794.

[4]) Tertullian z. B. kennt verschleierte Jungfrauen als besondern Stand noch nicht, sonst würde er sich in seiner Schrift „de virgg. vell." gewiss auf dieselben bezogen haben. Statt dessen sucht er mühsam fernliegende Beispiele zusammen.

in dem Bilde selbst findet jene Deutung keine Stütze, denn das junge Mädchen hält nicht eine Mithra in der Hand, wie Garrucci meint, sondern eine aufgewickelte Rolle, und auf diese richtet sich der Fingerzeig, und beziehen sich demnach auch die Worte des sitzenden ältlichen Mannes. Ebenso ist es unrichtig, in dem hinter der Jungfrau stehenden Jünglinge einen Archidiakon zu erkennen, welcher den Schleier halte, mit dem jene verhüllt werden solle: ganz abgesehen davon, dass es Archidiakonen erst seit dem vierten Jahrhundert gibt, zieht in diesem Falle der junge Mann nur einen Zipfel seines eigenen Gewandes nach links herauf, wie auch Christus z. B. sehr häufig auf Fresken.

Das Gemälde stellt irgend eine Familien-Scene dar, die zu verstehen uns freilich die Mittel fehlen, die aber in der antiken wie in der christlichen Kunst zahlreiche Parallelen hat [1]). Auf eine durch ein altchristliches Relief repräsentirte Vorlese-Scene wurde bereits S. 91 hingewiesen. Einen ähnlichen Inhalt hat ohne Zweifel diese Gruppe: sie scheint mir einen Vater und zwei Kinder darzustellen, die in erbaulicher Betrachtung der heiligen Schrift begriffen sind, mit bestimmter Beziehung auf die im Vordergrunde stehende Orans, welche wohl die hingeschiedene Mutter des Hauses ist. Auch die rechts sitzende junge Frau mit dem Kinde wendet sich dieser zu und erweist sich dadurch gleichfalls als ein Glied derselben Familie. Ausserdem trägt sie durchaus individuelle Züge; und kurz geschnittenes Haar findet sich nie bei Idealgestalten wie Maria. Wahrscheinlich ist in der Figur mit Bottari eine ältere Tochter der betenden Matrone zu erkennen. Frauen, die Kinder auf dem Schoosse tragen, erscheinen auf antiken Grab-Monumenten nicht selten [2]).

[1]) Ich führe nur ein mit n. 322 bezeichnetes Relief in der nicht öffentlichen Sammlung des Fürsten Torlonia in Rom (Via della Lungara) an. Dasselbe stellt den Lebenslauf des Verstorbenen dar; die zweite Scene zeigt einen auf einem Stuhle sitzenden Greis, der die rechte Hand auf die Schulter eines vor ihm stehenden Knaben legt, welcher mit beiden Händen eine entfaltete Rolle hält und in derselben liest. Es handelt sich also um eine Unterweisung des Knaben seitens des älteren Mannes.

[2]) Pervanoglu, Die Grabsteine der alten Griechen, S. 49 n. 6; S. 50 n. 12; S. 51 n. 15; S. 53 n. 26.

Ebensowenig darf, glaube ich, ein zweites, ebenfalls in S. Priscilla befindliches Fresko [1]) über die Bedeutung einer einfachen Familien-Scene hinausgehoben werden. Das Bild zeigt links eine auf einem Stuhle sitzende, in Tunika und Stola gekleidete Frau, die den rechten Arm auf der Stuhllehne ruhen lässt, den linken etwas erhebt. Ihr Gesichtsausdruck ist ernst. Wenn Martigny (Dict. Annonc., S. 50) angibt: „La vierge donne des marques de surprise et la plus aimable timidité respire sur son visage", so scheint derselbe nach den Kopien von Bosio und Garrucci geurtheilt zu haben: das Original offenbart nichts von diesem Ausdrucke. Vor der Sitzenden steht eine jugendliche männliche Gestalt, die, im Begriffe, nach rechts fortzugehen, sich zu jener hinwendet und die rechte Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger (?) nach ihr hin erhebt.

Bosio und Aringhi wussten für das Bild keine Erklärung; Bottari (S. 141) sprach zuerst schüchtern die Vermuthung aus, dass das Fresko die Verkündigung darstelle, eine Ansicht, welcher die Neuern [2]), soweit mir bekannt, übereinstimmend zugestimmt haben. Aber die Thatsache, dass die altchristliche Kunst erst in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts diese Scene aufnimmt, während dieses Gemälde spätestens der Mitte des dritten Jahrhunderts angehört, und dass die ältere Kunst bis zu dem Ende des vierten Jahrhunderts Maria nie ohne den Jesusknaben darstellt, verbietet es, dieser Interpretation mehr als den Werth einer Hypothese zuzuerkennen. Auch ist zu beachten, dass die Darstellung der Annunciation, wo sie zuerst in der altchristlichen Kunst auftritt, sich an eine apokryphische Quelle anlehnt. Andererseits bietet die antike Kunst vielfach Bildwerke von gleicher oder ähnlicher Anordnung; besonders ist an die sogenannten Abschieds-Scenen, bei welchen die weibliche Gestalt sehr häufig sitzt [3]), zu erinnern. So scheint mir auch auf

[1]) Bosio, S. 541; Garrucci, t. 75; Bottari, t. 176.

[2]) Z. B. Garrucci, S. 81; Martigny, Dict. Annonc.; Kraus, R.S., S. 306.

[3]) Maffei, Mus. Veron, S. 53 n. 10, 13; S. 49 n. 2 (vgl. n. 3); S. 51 n. 1, 11. Vgl. Friedländer a. a. O.; Pervanoglu, Die Grabst. d. alt. Gr., S. 53 ff. n. 1, 2, 3, 4, 5, 9, 13, 17, 20 u. s. w., und Taf. I, 10; II, 13, 14.

diesem Fresko der Verstorbene in dem Augenblicke dargestellt worden zu sein, wo er von der Mutter oder von der Gattin Abschied nimmt. Dass solche Abschieds-Scenen in der altchristlichen Kunst nicht beispiellos sind, geht aus dem oben (S. 105 f.) beschriebenen gallischen Sarkophag-Relief und andern Bildwerken hervor.

Das dritte in Frage kommende Fresko [1]), welches sich im Coemeterium Ostrianum findet und von ziemlich roher Ausführung ist, wurde bereits von Bottari (t. III, S. 83) für das Bild einer Verstorbenen erklärt. Gegenwärtig aber ist man zu der Interpretation Bosio's (S. 471), der hier eine Darstellung der Maria erkannte, zurückgekehrt.

Das Gemälde zeigt das Brustbild einer in Tunika und Stola gekleideten Orans, mit kostbarem Halsschmuck und tief herabfallendem Schleier. Sie trägt das Haar hinten aufgebunden, hat ein rundes volles Gesicht und Augen von auffallender Grösse. Vor ihr sieht man den theilweise zerstörten Oberkörper eines Knaben mit frischen Gesichtszügen. Er hat die Orantenstellung nicht. Links und rechts von der Orans ist das Monogramm Christi gezeichnet, und zwar in dieser Form: ☧ — ☧.

De Rossi (a. a. O., S. 13 f.) stützt seine Behauptung, dass hier ein Marienbild vorliege, auf folgende Gründe: 1. *Familienmütter wurden in der altchristlichen Kunst niemals mit dem Kinde auf dem Schoosse abgebildet.* Dagegen ist auf das S. 182 besprochene Fresko und auf ein Goldglas bei Garrucci, t. XXI, 1 [2]) zu verweisen, welche beide Kinder zeigen, die von ihren Müttern auf dem Schoosse gehalten werden. Eine Orans freilich mit dem Kinde genau in dieser Stellung ist nicht nachgewiesen, aber ebensowenig wird man sonst eine Maria in dieser Auffassung aufzeigen können. — 2. *Das Monogramm Christi mit dem nach innen gewendeten* ꟼ *weist auf den Erlöser hin.* So schon Bosio. Wäre dies richtig, so dürfte

---

[2]) *Imag. selectae*, tab. VI; *Garrucci*, t. 66, 1; deutsche R. S., S. 303.

[3]) Nach dem Vorgange von Boldetti wird dieses Bild noch vielfach als Marien-Darstellung in Anspruch genommen; so früher auch von Martigny, wogegen bemerkt sei, dass auf dem Originale im Vatikane das Bambino unverkennbar weibliche Züge und weibliche Kleidung hat.

man sich wundern, dass das Monogramm nicht tiefer gesetzt ist, denn so, wie es gestellt ist, zeigt es direkt auf die Orans. Aber diese pleonastische Anwendung des Monogramms Christi ist wohl Symptom einer lebhaften religiösen Stimmung, aber keine besondere Auszeichnung für Christus oder auch für Maria. Denn dasselbe findet sich neben Aposteln und Heiligen (z. B. in den neapolitanischen Katakomben), wie neben einfachen Verstorbenen [1]) ohne Unterschied, ja auch in der Dreizahl [2]), einmal sogar sechsmal (die heil. Felicitas in S. Clemente in Rom), und ebenso in der Form des rückwärts gewendeten Mittelbalkens (Bold., S. 345). — 3. Wenn hier eine gewöhnliche Verstorbene gemeint wäre, so wäre der Bambino als Orans gezeichnet. Aber zwei Oranten in dieser Verbindung kommen überhaupt nicht vor, offenbar weil eine solche Anordnung dem künstlerischen Gefühle zu sehr widersprach, während andererseits die vorliegende Form der Darstellung, die innige Gemeinschaft zwischen Sohn und Mutter, welche letztere schützend und segnend über ihrem Lieblinge die Arme ausbreitet und ihn und sich in gläubigem Gebete Gott empfiehlt, tief empfunden zum Ausdrucke zu bringen geeignet ist.

Die angeführten Gründe sind also nicht beweiskräftig. Andererseits dürfte Folgendes zu erwägen sein.

Das luxuriöse Collier und die kostbaren Ohrringe passen wenig auf ein Marienbild des vierten Jahrhunderts. Man wird sich freilich nicht mit Bottari auf Hieronymus, Epist. II: „Cave ne aures ejus (scl. filiae) perfores, ne collem auro et margaritis premas, ne caput gemmis oneres" zu berufen haben, denn auch die späteren Goldgläser zeigen Maria mit Pretiosen, aber es ist beachtenswerth, dass auf letztern der Schmuck weit einfacher und sparsamer sich findet, während man nach dem Vorgange des Fresko's im Coemeterium Ostrianum eine entgegengesetzte Weiterbildung erwartet. Auch diese Haarfrisur findet sich nirgends auf Marienbildern. Insbesondere aber schliessen die entschieden porträtartigen Züge, das breite volle Gesicht mit den mächtigen Augenöffnungen und die ausgewählt moderne Gewandung die Beziehung auf eine Idealgestalt aus.

---

[1]) Marongoni, Acta S. Vict., S. 95.

[2]) Garrucci, Vetri XXV, 3.

Wenn man ferner den in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts lebenden Christen ein Verständniss dieses Sujets nicht wird absprechen dürfen, so ist diesen wenigstens das Bild nicht als eine Marien-Darstellung erschienen. Denn das Fresko ist in jener Zeit durch die Anlage eines Loculus rücksichtslos zerschnitten und in seinen untern Partien zerstört worden, was

Fig. 23.

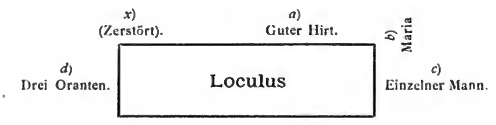
schwerlich geschehen wäre, wenn man das Bewusstsein gehabt hätte, dass diese Darstellung der Mutter von Nazareth und ihrem Sohne gelte.

Diesen Schluss bestätigen endlich die übrigen Malereien des Arkosoliums [1]): an der rechten Innenwand ein bärtiger

[1]) Bottari, t. 153.

Mann in betender Stellung mit echt römischem Typus und in reich verzierter Gewandung; diesem gegenüber an der linken Seite eine jugendliche weibliche Figur in gleicher Gewand- und Schmuckausstattung wie die Matrone auf der Hinterwand des Arkosoliums, und am Bogen des Arkosoliums das Medaillonbild eines gelockten Jünglings. Alle diese Einzelfiguren können nicht anders denn als die Glieder einer Familie begriffen werden, deren Erbbegräbniss hier war. Parallelen hiezu lassen sich zahlreich nachweisen [1]).

Die Reihe der gesicherten Marien-Darstellungen der altchristlichen Kunst beginnt mit dem (Fig. 23, S. 187; vgl. n. 1 des Verzeichnisses) in Umrisszeichnung wiedergegebenen Fresko. Das Original, das im Laufe der Zeit vielfach gelitten hat — die untere Hälfte ist fast ganz zerstört — befindet sich in S. Priscilla an der Seitenwand eines Kubikulums, in unmittelbarer Nähe der Decke, in folgender Anordnung:



Die Höhe der Figuren *b*, *c*, *d* beträgt durchschnittlich 0·308 Meter; *a* ist bedeutend grösser, wahrscheinlich auch das jetzt zerstörte Bild *x*. Die Figur des Hirten ist in kolorirtem Stucco ausgeführt, ebenso die beiden Baumstämme zur Seite desselben; die Aeste, Blätter und Früchte dagegen sind auf der glatten Wandfläche aufgemalt, wie auch *b*, *c*, *d*.

Maria ist sitzend dargestellt und trägt Tunika und Stola. Ihr Haupt wird von einem Kopftuche bedeckt, unter welchem ein Theil des in der Mitte auseinandergescheitelten Haares hervortritt. Der Umwurf der Gewandung ist derart, dass fast der ganze linke Arm unbedeckt bleibt. Auf dem Schoosse hält sie mit beiden Armen den völlig nackten Knaben, der seine Rechte an die von der Mutter ihm gereichte Brust legt und

---

[1]) Die Meinung Garrucci's (Storia II, 69), dass die Figuren der Seitenwände und Plafonds Jesus, Maria und Joseph seien, welche älterer Bücherweisheit entstammt und Garrucci mit seinen eigenen anderweitigen Behauptungen n Widerspruch setzt, verdient keine ernste Berücksichtigung.

das Gesicht rückwärts dem Beschauer zuwendet. Maria neigt das Haupt leicht vornüber. Rechts von Beiden steht ein jugendlicher Mann in leicht umgeworfenem Pallium. Er wendet den Oberkörper nach Mutter und Kind hin und streckt beide Arme halb nach ihnen aus. Es ist nicht ein Gestus des Zeigens, wie de Rossi will, und wie seine in diesem Punkte ungenaue Copie angibt, sondern eine Bewegung, welche in der Kunst sehr häufig die Rede oder die direkte lebhafte Betheiligung an irgend einem Vorgange illustrirt [1]), und welche darin besteht, dass Mittel- und Zeigefinger ausgestreckt aneinandergelegt und die übrigen Finger sämmtlich oder theilweise nach der inneren Handfläche zu geschlossen werden. Das Original zeigt deutlich, dass ein solcher Fall hier vorliegt, und die Lithographie Garrucci's, wie unvollkommen sie auch ist, hat in dieser Beziehung den Vorzug vor dem Farbendrucke der „Imagines selectae".

In der Linken hielt die Figur eine Rolle, deren Umrisse jetzt nur noch undeutlich zu erkennen sind. Links seitwärts über Maria sieht man die schwachen Spuren eines Sternes.

Das Fresko ist mit einem in's Bräunliche schimmernden Inkarnat angelegt, die Schattirung dunkelbraun ausgeführt. Die Gewandung hat eine schmutzig weisse Tönung.

Während die Identität des sitzenden Weibes und des Knaben mit Maria und Jesus allgemein mit Recht anerkannt wird, gehen in Beziehung auf die links stehende männliche Figur die Meinungen noch auseinander. De Rossi (a. a. O., S. 8) sieht in ihr den Propheten Jesaia, wie er den über Juda aufgehenden Stern vorausschaue und mit der Hand zeige. Gegen diese Deutung spricht zuerst der eben erwähnte Umstand, dass der Mann nicht auf den Stern zeigt, sondern sich zu der ihm gegenüber befindlichen Gruppe wendet, wie auch aus der Richtung des Gesichtes und ganzen Körperstellung hervorgeht. Die Magier dagegen (vgl. Fig. 22), die auf den Stern mit der Hand hinweisen, erheben immer zugleich das Antlitz nach oben. Ausserdem liegt dieser Ansicht eine Verwechslung des Sternes, der die Magier führte, und des Sternes, der über Juda auf-

---

[1]) Bottari, t. 20, 3; 21, 2, 4; 23, 1; 39; 146; 71, 1; 89 u. s. ö.

gehen sollte, zu Grunde; dieser ist der Messias selbst, jener der Führerstern, der seine Geburtsstätte zeigt. Wo sich aber in der altchristlichen Kunst der Stern bildlich dargestellt findet, ist es immer der Stern Matth. 2, 2, 9, niemals der Stern, von welchem geweissagt wurde. Auch vergleicht Jesaia den zukünftigen Messias nicht mit einem Sterne, sondern schildert das Kommen desselben ganz allgemein wie aufflammenden Lichtglanz. Will man also überhaupt durch das Fresko eine alttestamentliche Weissagung illustrirt finden, so ist jedenfalls richtiger, mit Garrucci auf Grund von Num. 24, 17 die Person als Bileam zu bestimmen. Aber es ist bei der Erklärung dieser Figur überhaupt auf alttestamentliche Personen zu verzichten.

Die Beziehung zwischen Mutter und Kind einerseits und dem links stehenden Manne andererseits ist zu unmittelbar, als dass man die einen von dem andern zeitlich scheiden dürfe; es sind nicht zwei Scenen, die, wie wohl sonst in der altchristlichen Kunst, dicht aneinander gerückt sind, sondern die drei Figuren bilden eine einzige, einheitliche, in sich abgeschlossene Gruppe, die keine Auseinanderreissung leidet. Wie der Stern der Geburtsgeschichte angehört, so auch der Mann, welcher die Arme nach Mutter und Kind ausstreckt. In ihm einen Repräsentanten der Magier zu sehen, ist nicht statthaft; dieselben treten in der altchristlichen Kunst in ganz anderer Ausstattung auf und datiren erst vom Anfange des dritten Jahrhunderts. Auch an einen Hirten, der das neugeborene Jesuskind begrüsst, ist nicht zu denken, denn der Hirtenstab, der bei diesen Figuren nie vermisst wird, fehlt. Auch die Haltung und die ganze Fassung des Mannes, die sich mehr zutraulich und familiär als ehrerbietig und staunend nähert, spricht dagegen. So bleibt nur übrig, die Darstellung auf Joseph zu beziehen, der sich freudig dem neugeborenen Kinde zuwendet [1]).

---

[1]) Wie ich aus der deutschen R. S., 2. Aufl., S. 305, Anmerkung 1, ersehe, hat bereits Marriott (The testimony of the Catacombs, S. 24) in dieser Darstellung eine heilige Familie erkannt. Der Herausgeber der genannten R. S. begnügt sich damit, diese Ansicht für „ganz unhaltbar" zu erklären, ohne dieses Urtheil zu begründen.

Dieser Annahme entspricht auch der ganze Charakter des Bildes. Es fehlt ihm das feierliche, ceremonielle Moment, das ausnahmslos da zu bemerken ist, wo nicht zu dem Familienkreise gehörige Personen, Magier oder Hirten, in die Scene eintreten. Der Gesichtsausdruck der Mutter ist sympathisch und seelenvoll und hat noch nicht jenen fremdartigen, ernsten Zug, der später in den Magier-Huldigungen stereotyp wird; auch der Knabe an ihrer Brust schaut sonst nirgends so keck und so kindlich naiv in die Welt hinein als hier. Die liebliche Gruppe vervollständigt Joseph, der als Ausdruck lebhafter Freude nach dem Kinde hin die Arme ausstreckt und im Gegensatz zu dem Verfahren einer spätern reflektirenden Zeit, seinem Weibe und dem Kinde völlig gleichstehend gefasst ist.

Das stille Glück der heiligen Familie, eine eigentlich innerhäusliche Scene vorzuführen, war die Absicht des Künstlers, und er hat dieselbe so sehr innerhalb der Sphäre des rein Menschlichen und mit Vermeidung all' des feierlichen Apparates, durch welchen die Epigonen Mutter und Kind auszuzeichnen sich abmühen, vollzogen, dass allein der Stern diese Familie als die von Bethlehem kennzeichnet.

Rechts neben der rechten Schmalseite des Loculus befindet sich die Darstellung einer stehenden männlichen Figur *(c)*, welche nach links gewendet in ebenderselben Richtung den rechten Arm ausstreckt; ihr gegenüber *(d)* stehen links drei Oranten (Fragment): ein Mann, ein Weib und ein Knabe. De Rossi (a. a. O., S. 8 ff.) erklärt die drei Oranten für Joseph, Maria und Jesus, den rechts stehenden zeigenden (?) Mann für den Propheten Jesaia, der, wie oben auf den Stern, hier auf die heilige Familie selbst hinweise.

Gegen diese Deutung ist bereits von Garrucci (Storia II, S. 40), der damit zugleich seine frühere entgegengesetzte Ansicht (Hagioglypta, S. 174) zurücknimmt, bemerkt worden, dass die Darstellung Jesu als Orans undenkbar sei. In der That kommt, wie bereits ausgeführt wurde, in der altchristlichen Kunst die Orantenstellung fast ausnahmslos V e r s t o r b e n e n zu, bei welchen dieselbe der Ausdruck der im Hinscheiden in vertrauensvollem Gebete Gott sich hingebenden Gläubigen ist.

Eine in dieser Weise motivirte Situation passt aber nicht für die heilige Familie, für eine rein historische Gruppe.

Welche Scene aus dem Leben Jesu, wird man weiterhin fragen, stellt denn dieses Fresko dar? Nach de Rossi den Augenblick, wo der verloren geglaubte Knabe von den Eltern wiedergefunden wird. Aber auch da bleibt die Orantenstellung völlig räthselhaft. Dazu kommt, dass die männliche Figur bärtig ist; die christliche Kunst kennt aber bis über die Mitte des vierten Jahrhunderts hinaus Joseph nur jugendlich und bartlos, wie de Rossi selbst gezeigt hat [1]).

Aus diesen Gründen ist die Erklärung de Rossi's zurückzuweisen; die drei Oranten stellen vielmehr drei in diesem Gräberkomplex beigesetzte Verstorbene dar, wie auch auf dem bereits besprochenen Fresko, ebenfalls in S. Priscilla (Bottari, t. 82) und sonst [2]).

Der einzelne Mann mit der ausgestreckten Hand an der rechten Schmalseite ist offenbar Mose, entweder das Quellwunder vollziehend oder aus der Hand Gottes das Gesetz empfangend. Für letzteres spricht eine instruktive Parallele bei d'Agincourt (Peint., pl. IX, 12). Indess lässt sich zwischen diesen beiden Möglichkeiten nicht mehr mit Sicherheit entscheiden, da vor der Handwurzel ein Stück der Wandbekleidung ausgebrochen ist.

Die Frage nach dem Alter des Bildes hat de Rossi (a. a. O., S. 14 ff.) eingehend erörtert und als jüngste Zeitgrenze die Anfänge der Dynastie der Antoninen bestimmt. Das Gemälde liegt in der That der Mitte des zweiten Jahrhunderts nicht fern, kann aber unmöglich der Zeit der Flavier oder gar der Apostel, wozu de Rossi im Grunde neigt (S. 16), zugewiesen werden. Denn obgleich das Cömeterium der Priscilla ohne Frage eines der ältesten ist, so heben sich doch in dem Ganzen, wie auch allgemein anerkannt wird, verschiedene Bauperioden scharf von einander ab.

Das in Frage stehende Kubikulum nun gehört der ersten Bauperiode, welche durch die sogenannte Capella graeca und die umliegenden Räume repräsentirt wird, nicht an.

[1]) Bull. 1865. S. 25—32; 65 ff.

[2]) Z. B. R. S. III, tav. I; Garrucci, tav. 69, 2.

Denn dasselbe liegt nicht nur von dieser Region ziemlich entfernt, wenn auch in demselben Piano, sondern weist ausserdem eine andere, unvollkommenere Architektur auf. Die Anlage ist unregelmässig, die Decke nachlässig gearbeitet und die Loculi entbehren der Korrektheit und des scharfen Schnittes, wodurch die älteren Räume ausgezeichnet sind. Es ist hier nicht der Ort, eine genaue Analyse der architektonischen Verhältnisse der einzelnen Theile des Cömeteriums zu einander zu geben, da eine solche in einem späteren Bande der „Roma sotterranea" zu erwarten ist; ich darf indessen mit gutem Grunde überzeugt sein, dass eine sachverständige Forschung dieses Urtheil bestätigen wird.

Dass die charakteristischen Zinnober-Inschriften in der Grabkammer selbst fehlen, beweist zwar nicht direkt gegen ein höheres Alter des Kubikulums, denn dieselben finden sich in unmittelbarer Nähe desselben und in Räumen, die diesem gleichzeitig sind, aber diese Inschriften sind überhaupt kein Indicium sehr hohen Alters; man trifft sie, worauf bereits aufmerksam gemacht worden ist, in gleicher Form, ja theilweise noch in einfacherer Fassung in den neapolitanischen und in den syrakusanischen Katakomben, und zwar in Räumen, die dort der Mitte des zweiten, hier gar dem vierten Jahrhundert angehören. Die Fragmente ferner einer umfangreichen griechischen Inschrift (unedirt), die in dem Kubikulum selbst gefunden wurden, weisen eher auf das dritte als auf das zweite Jahrhundert. Endlich das im Jahre 1851 in der Nähe der Grabkammer von de Rossi aufgelesene zerstückte Epitaph:

TITVS FLA
VIVS FE
LICISSIMVS
POSITVS EST

kann nicht beweiskräftig sein, da der Name TITVS FLAVIVS sich noch im vierten Jahrhundert nachweisen lässt[1]). Auch gehört die Inschrift dem Kubikulum selbst nicht an.

Die Resultate, welche Architektur und Epigraphik ergeben, finden ihre Bethätigung durch den Stil des Bildes. Dasselbe

[1]) Vgl. Zeitschrift für Kirchengeschichte, 1879, S. 472 ff.

gehört ohne Frage zu dem Besten, was die altchristliche Kunst geschaffen hat. Die Zeichnung ist leicht, die Farbentönung weich und harmonisch, und der Gegensatz zwischen der kräftig entworfenen Gestalt des Vaters und der milden Erscheinung der Maria von vortrefflicher Wirkung aber nichtsdestoweniger bleibt der Kunstwerth dieses und der übrigen Bilder des Kubikulums weit hinter der Höhe der Leistungen mittelmässiger pompejanischer Künstler zurück. Auch die Malereien in den römischen Gräbern an der Via Latina aus dem Ende des zweiten Jahrhunderts stehen hoch über den Fresken in S. Priscilla. Vor Allem drängt sich die Isolirtheit der Figuren, die ohne rechte Beziehung zu einander sind, als ein Mangel auf. Der Blick der Maria gleitet über den Knaben hinweg und, wie auch der des Kindes, auf ein Object, das in dem Bilde selbst nicht gegeben und nur schwer zu errathen ist. Die Körperstellung Joseph's ferner entspricht nicht der Richtung seiner Arme, wodurch in die ganze Figur etwas Gezwungenes, Unnatürliches kommt. Auch das Gesicht ist ausdruckslos. Ebenso wäre auf dem Antlitze der Maria ein freundlicher Zug der Situation angemessener gewesen als diese verschwommene, unbestimmte Milde. Ferner die Stucco-Reliefs in der Gruppe des Guten Hirten verrathen sich, wie sehr sie auch abgestossen sind, als ein mittelmässiges Werk, das nicht nur den Stucco-Arbeiten gegenüber in den genannten Gräbern an der Via Latina, sondern auch im Vergleich zu den unvollkommenen Reliefs der Capella graeca einen Rückschritt dokumentiren. Die Ornamente schliesslich, welche längs des Loculus sich hinziehen, zeigen ungelenke Linien und ein unerträglich hartes Kolorit.

Lassen sich somit in den Bildwerken dieses Kubikulums die Einwirkungen griechisch-römischer Kunst nicht gänzlich verkennen, so offenbart sich andererseits in denselben weit entschiedener das Wesen einer auf eigener Bahn wandelnden christlichen Kunst, die in dem Masse, wie sie sich zu einer gewissen Selbständigkeit und Originalität durchgearbeitet hat, matt und unsicher geworden ist. Dies ist aber der Charakterzug der Kunst der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts, während in der ersten Hälfte des Säculums die antiken Traditionen noch als souverän bestimmend sich zeigen. Darnach

wird das Marienbild frühestens in die Zeit von 150 bis 170 zu setzen sein [1]).

In der Gruppe von S. Priscilla haben wir den ursprünglichen Typus der Marien-Darstellungen. Das Charakteristische desselben ist der Ausdruck des rein Menschlichen, das ausschliessliche Bestimmtsein durch künstlerische Motive und die vollkommene Unabhängigkeit von dogmatischer Reflexion. Ja es ist wahrscheinlich, dass dieses Fresko nicht einmal einen bestimmten religiösen Gedanken zur Voraussetzung hat, sondern dass vielmehr die überaus zahlreichen antiken Vorbilder von gleicher Form, seien es Votiv-Statuetten, seien es Götterbilder, wie des Jupiter lactans, der Isis u. A., zuerst den Gedanken wachgerufen haben, den heidnischen Darstellungen eine christliche Parallele an die Seite zu setzen. Denn es lässt sich nicht leugnen, dass die Gruppe in S. Priscilla im Ensemble des Bilderkomplexes eine durchaus untergeordnete Stellung einnimmt, worauf gegen Northcote zuerst Withrow (a. a. O., S. 308) aufmerksam gemacht hat: denn dieselbe ist nicht nur bedeutend kleiner entworfen als *a* (und *x*?), sondern auch ganz abseits hoch an dem Saume einer schmalen Thürwand angebracht, als ob der Künstler sich erst nachträglich entschlossen habe, das Fresko auszuführen. An seinem bescheidenen Platze lässt sich dasselbe wie ein erster Versuch an, ein Sujet, das durch das religiöse Bewusstsein der Gemeinde noch nicht gefordert wurde, in den Bilderkreis einzuführen.

Ferner stehen die antiken Parallelen in solcher bis in's Einzelne gehenden Uebereinstimmung mit diesem ersten Typus, dass man, wenn man überhaupt Berührungen zwischen profaner und christlicher Kunst anerkennt, nicht umhin können wird, hier Vorbild und Kopie zu konstatiren. Es ist überflüssig, Beispiele anzuführen; dieselben sind ausserordentlich zahlreich und hinreichend bekannt, aber auf eine von Garrucci in Präneste ausgegrabene Terracotta-Figur der Fortuna Primigenia [2]) und auf eine kleine Bronze-Statuette der Isis mit dem kleinen Horus im

[1]) Herr Dr. v. Duhn, der auf mein Ersuchen das Fresko in Augenschein nahm, erklärte dasselbe auf Grund stilistischer Untersuchung sogar für ein Werk des dritten Jahrhunderts.

[2]) Garrucci, Dissertazioni archeol., Roma 1864, tav. XII, 1.

Museo Nazionale in Neapel (zweiter Saal der grossen Bronzen) möchte ich als auf besonders interessante Prototypen aufmerksam machen. Nicht nur der überaus grosse Reichthum des Alterthums an solchen Darstellungen, sondern auch der Umstand, dass christliche Künstler in heidnischen Götzenbild-Werkstätten arbeiteten [1]), machen eine solche Nachbildung erklärlich und wahrscheinlich. Doch wird es dabei sein Bewenden haben müssen, dieselbe als eine rein äusserliche, formale zu fassen und auf das eine Beispiel in S. Priscilla zu beschränken, da die späteren Bilder einen veränderten Typus und eine Disposition haben, welche den antiken Darstellungen durchaus abgeht.

Die „Imagines selectae" lassen auf die eben besprochene Darstellung ein Gemälde in S. Domitilla (Fig. 25) folgen, welches nach der Ansicht des Herausgebers chronologisch an jene anschliesst. Diese Datirung ist indess, wie weiter unten nachzuweisen, zu verwerfen; die nächste Entwicklungsstufe illustrirt vielmehr ein bereits durch ältere Publikationen bekanntes Fresko in der Katakombe S. Pietro e Marcellino an der Via Labicana (Fig. 24, n. 2 des Verzeichnisses).

Die Jungfrau ist hier aus der Abgeschiedenheit des Familienlebens herausgetreten; auf einem hohen thronartigen Stuhle, wie derselbe in den letzten Zeiten altchristlicher Kunst-Entwicklung für den lehrenden Christus hergerichtet wird, empfängt sie, den Knaben auf dem Schoosse haltend, die Huldigung der Magier. Eine an dem Halse eng anliegende weisse, von zwei dunkelblauen Streifen (clavi) durchzogene Tunika mit geringem Faltenwurf reicht bis an die Knöchel ihrer nackten Füsse herab und schliesst an der linken Handwurzel mit einem weiten, an der rechten mit einem zusammengezogenen Aermel ab. Das Haupt ist unbedeckt, die Anordnung des über die Schläfen herunterfallenden und hinten zusammengenommenen dunkelbraunen Haares durchaus künstlerisch. Der Knabe zeigt ein frisches anmuthiges Kindergesicht. Er trägt gleichfalls eine weisse Tunika.

Links und rechts von Mutter und Kind naht sich je ein Magier in der üblichen phrygischen Gewandung, Gaben herzu-

[1]) Tert., De idolol., c. 8.



Fig. 24.

tragend. Sie treten hier zum erstenmale in der altchristlichen Kunst auf. Die Dreizahl ist in der kirchlichen Literatur und Anschauung erst spät, wenn auch nicht erst zur Zeit Leo's des Grossen, zur Fixirung gelangt, und aus diesem Umstande allein lässt sich das numerische Schwanken in den Epiphanias-Darstellungen, das bis an das Ende des vierten Jahrhunderts andauert, erklären, nicht aber aus künstlerischen Motiven, aus dem Streben nach harmonischer Anordnung (de Rossi, S. 12). So bietet das Lateran-Museum allein vier Beispiele von einem, zwei und vier Magiern, die auf eine Seite neben Mutter und Kind geordnet sind. Die Graffitospuren aber auf einem gleich zu behandelnden Fresko in S. Domitilla, aus welchem de Rossi schliessen zu können glaubt, dass der Künstler anfänglich die Absicht gehabt habe, drei Magier darzustellen, dann aber um der Symmetrie willen zu der Vierzahl übergegangen sei, sind so verwischt und in ihrer Intention so unklar, dass ausgeschlossen wird, aus ihnen zu beweisen. Es ist endlich schwer denkbar, dass, wenn einmal die Dreizahl kirchlich fixirt war, die Künstler noch zwei Jahrhunderte lang ihren eigenen Weg gegangen sein sollten, umsoweniger, da sie für harmonische Anordnung im Allgemeinen nicht feinfühlig waren.

Die Kleidung der Magier erscheint hier, wie gewöhnlich auf Fresken, um den Mantel vermehrt, welchen die Plastik, offenbar aus äusseren technischen Gründen, fast ausnahmslos zurückweist.

Was den Gesammtcharakter des Bildes anbetrifft, so lässt sich nicht leugnen, dass die freie Ungezwungenheit, welche die Gruppe in S. Priscilla auszeichnet, hier einer reflektirenden Auffassung gewichen ist, und dass die traute Familien-Scene sich in einen officiellen Akt gewandelt hat. Aber auf der anderen Seite wird diese Stufe der Entwicklung mit der ihr vorhergehenden durch einzelne Berührungen verknüpft. Die Züge von Mutter und Kind haben einen natürlichen ungezwungenen Ausdruck: der verschämt zu Boden gerichtete Blick der ersteren und das freie, offene Antlitz des Knaben wirken ausdrucksvoll neben einander. Auch das unverschleierte Haupt der Jungfrau mit seinen edlen Linien und

die fein gezeichneten nackten Füsse bezeugen dem Künstler, dass die Entwicklung, in welcher die Kunst vorwärts ging, ihn noch nicht in dem Grade beeinflusste, um in ihm die Traditionen der Antike völlig ersticken zu können. So liess ihn auch sein inniges Verständniss für das Begehren und Wünschen einer Kinderseele von der evangelischen Erzählung darin abweichen, dass er die Schüsseln der Magier statt mit Weihrauch, Gold und Myrrhen, mit einer Puppe und anderem kindlichen Spielzeug füllte.

Den Eindruck des Ceremoniellen einer öffentlichen Huldigung schliesslich schwächte er dadurch ab, dass er das Gesicht des einen Magiers dem Beschauer zuwendete.

Die Behauptung, dass in dem Unverschleiertsein der Maria ein Hinweis auf ihre jungfräuliche Geburt liege — da die Jungfrauen der alten Kirche unverschleiert zu sein pflegten [1]) — beruht auf einer Verwechslung von künstlerischen und dogmatischen Motiven und lässt unbegreiflich, dass die Darstellungen einer spätern Zeit, in welcher die Kirche die jungfräuliche Geburt energischer betonte, Maria mit verschleiertem Haupte zeigen. Man müsste nach der genannten Ansicht das gerade Gegentheil erwarten. Auf einem gleichen Mangel an Verständniss für künstlerischen Takt beruht die Meinung Martigny's (Dict. Vêtements, S. 786), dass die spätere Sitte, Maria mit Schuhbekleidung darzustellen, ein höher entwickeltes Anstandsgefühl dokumentire.

Die Huldigung der Magier in S. S. Pietro e Marcellino bezeichnet in der altchristlichen Kunstentwicklung den Punkt, wo alte und neue Auffassung der Jesus-Mariagruppe sich zum erstenmale berühren und mischen. Die in Aktivität tretenden neuen Einflüsse sind zwar noch nicht stark genug, die lebendigen, durch die Macht ihrer künstlerischen Vollendung gestützten Elemente der bis dahin herrschenden Auffassung vollständig zu eliminiren, aber der Gesammtcharakter dieser synkretistischen Produktion, die jetzt in Thätigkeit tritt, trägt doch bereits entschieden das Gepräge einer mächtig aufdringenden neuen Strömung, die seit dem Ende des dritten Jahr-

[1]) De Rossi, a. a. O., S. 20.

hunderts die allein herrschende wird. Daher dürfte das Fresko den ersten Decennien dieses Jahrhunderts angehören, wie auch zwei Darstellungen in S. Domitilla und eine dritte ebenfalls in S. S. Pietro e Marcellino (n. 3, 4, 5 d. Verz.), die denselben Widerstreit zweier entgegengesetzter Anschauungen zeigen.

Die neue Richtung drängt rasch vorwärts; eine Magier-Huldigung (n. 6 d. Verz.) in S. S. Trasone e Saturnino (Via Salaria nuova) zeigt sie im Besitze fast des ganzen Terrains: der Knabe wird ängstlich in die Gewandung verhüllt, über das Haupt der Mutter legt sich ein Schleier, und ihren Füssen wird das Suppedaneum untergerückt. Beider Antlitz nimmt einen Zug tiefen Ernstes an. Aber unbestimmte Reminiscenzen an die alte Tradition schimmern auch hier noch durch, bis endlich die neue Auffassung ihren vollendeten Ausdruck findet in einem in S. Domitilla zwischen die Langseiten zweier Loculi eingeschobenen Fresko (Fig. 25; n. 7 d. Verz.).



Fig. 25.

Das Gemälde, welches etwas gelitten hat, zeigt Maria auf einer Cathedra sitzend, in eine weite, von breiten dunkelgrünen Streifen durchzogene Dalmatika von gelber Farbe gekleidet. Das röthliche Haupthaar ist unter einem Schleier fast vollständig versteckt. Der rechte Arm erhebt sich halb zum Willkommsgruss der Magier, wie auch Gesicht und Augen diesen und ihren Gaben zugewendet sind. In gleicher Richtung strecken sich die Arme und

gehen die Blicke des Knaben, welchen eine lange, bis an die Knöchel reichende, straff angezogene Tunika mit engen Aermeln und mit Verzierungen von blauen und rothen Streifen und Stücken eng umschliesst. Zu dieser Gruppe tragen vier Magier, die links und rechts gleich vertheilt sind, auf grossen Schüsseln Gaben heran.

Das Gemälde nimmt künstlerisch eine sehr tiefe Stufe ein. Die Zeichnung ist hart; die Magierpaare zu beiden Seiten der Mittelgruppe sind kaum mehr als Kopien. Faltenwurf findet sich nur selten und mager angedeutet, wodurch das Ganze ein schwerfälliges, unfertiges Aussehen erhält. Die Hände der Maria und des Kindes sind übergross und plump gebildet, die Füsse durch dicke Stoffschuhe unförmlich gemacht. Noch mehr trifft der Vorwurf der Unvollkommenheit das Kolorit. Für Harmonie der Farben scheint dem Künstler jedes Verständniss abgegangen zu sein: die Magier sehen wie mit zufälligen bunten Lappen behangene Faschings-Figuren aus, und die dicken grünen Streifen auf der gelben Dalmatika stechen von dem Untergrunde grell ab. Dazu ist das Kolorit herb, und der scharfe kupferfarbene Fleischton beleidigt das Auge. Der Schimmer stiller, seliger Mutterfreude, der jungfräulich verschämte Gesichtsausdruck ist ernsten, ausdruckslosen Zügen gewichen; aus dem Knabenbilde voll lieblicher Naivetät ist eine Kindesfigur mit altklugem Antlitz und räthselhaftem Ausdruck geworden. Dazu kommen noch die ceremoniell placirten Magier und die Scheidung der einzelnen Figuren durch Guirlanden, wodurch sich die feierliche pompöse Ausstaffirung des Bildes vollendet.

Somit kann über das Alter des Gemäldes, speciell über das chronologische Verhältniss desselben zu der Darstellung in S. S. Pietro e Marcellino (Fig. 24) kein Zweifel sein, und man darf sich wundern, dass de Rossi dasselbe unmittelbar auf das Fresko in S. Priscilla folgen lässt. Dadurch wird eine bestimmte Entwicklungsreihe unterbrochen und ein Typus anticipirt, der das Aufkommen von Darstellungen wie n. 2, 3, 4, 5 d. Verz. unerklärlich macht. Das Bild leitet vielmehr in die Periode über, in welcher auch die Skulptur sich dieses Sujets zu bemächtigen anfängt, d. h. es gehört dem Anfange des vierten

Jahrhunderts an. Dieser Zeit entsprechen auch die rohen Ornamentstücke, die sich auf den Wandflächen in der Nähe des Fresko's erhalten haben und diesem gleichzeitig sind.

Den weitern Schritt auf dem Wege des Verfalles bezeichnen die Relief-Mariendarstellungen. Die Leistungsunfähigkeit der altchristlichen Bildhauerkunst tritt in keinem Sujet bemerkbarer hervor als in diesem. Aengstlicher Anschluss an die durch die Malerei gebotenen Muster, beharrliche Wiederholung des mühsam erworbenen Typus, Härte und Strenge der Form — das sind die Charakteristika dieser Produktionen, aus deren Höhenlage nur sehr wenige Exemplare, wie n. 10, 12, 16, heraustreten.

Die Mehrzahl der Stücke zeigt Maria auf einem thronartigen Lehnstuhle mit Fussbank. Ein lang herabfallendes Kopftuch verhüllt Haar und Hals, und das über die Tunika geworfene Pallium reicht bis dicht an die Spitzen der beschuhten Füsse herab. Mit beiden Armen hält sie den auf ihrem Schoosse sitzenden, in Tunika gekleideten Knaben; ihr Gesicht, geradeaus auf die Magier gerichtet, ist ohne Ausdruck oder durch ein grinsendes Lächeln entstellt. Der ganzen Figur fehlt Leben und Natürlichkeit. Vor ihr treten in geordnetem Zuge die Magier auf. Joseph ist beiseite, hinter den Stuhl gestellt und wird vorwiegend alt und bärtig gefasst, was beachtenswerth ist. Denn während das Fresko in S. Priscilla und auch ältere Reliefs Joseph als jungen Mann zeigen, wird von den letzten Decennien des vierten Jahrhunderts an, offenbar unter dem Einflusse apokryphischer Schriften, wie der Historia Josephi (Tischendorf, Evang. apocr., S. 117), der entgegengesetzte Typus der vorherrschende und bald der ausschliessliche, und Joseph sinkt zu einer bedeutungslosen Nebenfigur, zu einer Staffage herab.

Ein neues, durch den Relief-Cyklus eingeführtes Moment ist die Darstellung des in der Wiege ruhenden, von Ochs und Esel begleiteten Kindes. Maria sitzt in diesem Falle abseits auf einem Felsstücke (n. 10, 15, 30a, 33). Das Vorhandensein von Ochs und Esel bezeugt den Einfluss einer ausserkanonischen Quelle, der auch bei dem unter n. 28 beschriebenen späteren Relief in S. Francesco zu Ravenna wirksam gewesen ist. Die Vervollständigung der durch die Fresken bereits überlieferten

Magiergruppe durch Hinzufügung von Pferden oder Kameelen ist ein weiteres Symptom der schon mehrfach notirten Stellungnahme der Bildhauerei zu den derselben vorliegenden Erzeugnissen der Malerei.

Die einzelnen Exemplare, sei es auch nur ganz allgemein, chronologisch zu ordnen, dürfte nicht möglich sein, da die Stilunterschiede zu unbedeutend sind. Reliefs wie n. 10, 12, 16 mögen der Mitte des vierten Jahrhunderts nicht fernliegen, aber das Gros der Darstellungen gehört dem ausgehenden vierten und den ersten Decennien des fünften Jahrhunderts an. In diesem Zeitausschnitte ist in diesem Genre die Produktivität am grössten gewesen, wie sich aus dem Verzeichnisse ergibt. Der Grund hiefür lässt sich leicht aufzeigen. Die Formulirung des christologischen Dogmas, die Betonung und das Bekenntniss der ewigen Gottessohnschaft, welches aus dem wechselvollen Kampfe siegreich hervorging, mussten nothwendigerweise auch die Würde Derjenigen steigern, welche als Mutter des ewigen Gottessohnes erkoren war. „Je reicher sich die Herrlichkeit des Gottmenschen in dem kirchlichen Bewusstsein entfaltete, desto unwillkürlicher übertrug sich die Ehrfurcht vor ihm auch auf seine Mutter, die durch seine Empfängniss und Geburt den Akt seiner Menschwerdung vermittelt hatte, auf welchem doch sein ganzes Erlösungswerk ruhte." Und so darf angenommen werden, dass ein Theil dieser Reliefs, wenn auch nicht allein, so doch zugleich durch die Verehrung gegen sie motivirt sei. Unzweifelhafte Zeugnisse aber eines Marienkultus im eigentlichen Sinne des Wortes sind erst die Darstellungen der Goldgläser. Denn während sämmtliche bis jetzt in Frage gekommenen Bildwerke, mit Ausnahme des sehr späten Reliefs von S. Francesco in Ravenna, die Jungfrau immer in Gemeinschaft mit ihrem Sohne zeigen, erscheint auf den Goldgläsern Maria ohne den Jesusknaben; die Pietät und Verehrung also, welche das betreffende Bild schuf, gilt ihr. Bei dieser Sachlage erscheint es werthvoll, für diese ersten monumentalen Zeugnisse der Mariolatrie genauere chronologische Daten zu haben.

Seit Buonarruoti hat die Datirung der Goldgläser bedeutende Modifikationen erfahren. Während dieser dieselben ausnahmslos dem dritten Jahrhundert zuwies, erweiterte Bianchini

die Grenze bis Konstantin den Grossen, und Garrucci schliesslich erklärte die Mehrzahl der genannten Monumente für Werke des vierten Jahrhunderts. Ebenso und mit Anschluss an ihn Cavedoni [1]).

Die Grenzlinie des vierten Jahrhunderts ist meines Wissens nie überschritten worden, im Gegentheil ist de Rossi von derselben um einige Decennien wieder zurückgegangen [2]). Der Charakter dieser eigenthümlichen Produkte christlicher Kunst drängt indess dazu, gerade in entgegengesetzter Richtung von den Resultaten Garrucci's sich zu entfernen.

Die Goldgläser verzeichnen nämlich drei Märtyrer aus der diokletianischen Verfolgung: Marcellinus, Genesius und Lucas (Garrucci, Vetri, 2. Aufl., XIX, 3, 5, darnach auch in Folgendem citirt). Von diesen gehören die beiden Letztern Spanien an. Es ist aber schlechterdings undenkbar, dass in der grossen Zahl der Märtyrer jener Zeit sich vor Ablauf eines halben Jahrhunderts diese drei Männer zu einer solchen Anerkennung und Verehrung gelangt seien, dass die Goldgläser-Fabrikation sich ihrer bemächtigte und sie mit den längst berühmten und bekannten Namen der Apostel Paulus und Petrus, der heiligen Agnes u. A. zusammenschloss. Besonders gilt dies von den beiden Spaniern Genesius und Lucas, die nirgends in den Martyrologien besonders hervortreten. Auch die zahlreichen Kränze, welche auf den Goldgläsern den Zeugentod andeuten, weisen auf eine Zeit hin, wo der Märtyrerdienst nicht erst anfing, sich zu entwickeln, sondern bereits in voller Blüthe stand, d. h. auf die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts. Vereinzelte Spuren ferner des Monogrammes ☧ erscheinen zwar bereits seit den ersten Decennien des vierten Jahrhunderts, aber die reiche Anwendung desselben, die Verbindung mit α—ω, die Formen ☧, ⊕ und andere Spielarten treten erst in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts oder am Anfange des fünften Jahrhunderts auf. Die letzten Ausläufer verlieren

---

[1]) Buonarruoti, Osservaz., Prefaz., S. XII f.; Bianchini, Demonstr. hist. eccl., t. I, p. II, S. 308; Garrucci, Vetri, S. IX f. und Storia dell' arte crist., t. III, S. 65 ff.; Cavedoni, Osservaz. sopra alc. framm., Modena 1859, S. 5.

[2]) Bull. 1868, S. 1 ff.; R. S. III, S. 602.

sich allmälig erst in den letzten Decennien des fünften Jahrhunderts.

In das fünfte Jahrhundert hinein führt ferner das Vorkommen einer Marter-Scene (I, 3) und die Anwendung des Nimbus [1]). Nicht nur Christus trägt denselben (VII, 17; VIII, 2, 7; XVI, 5; XVII, 6; XXIII, 4, 7), sondern auch die Apostel Petrus und Paulus (XIV, 6; vgl. auch die Kölner Glaspatene, deutsche R. S., S. 343), Maria (IX, 11), die heilige Agnes (XXII, 3), Hippolytus (?XXII, 5), Sixtus und Julius (XXV, 1). Das sind untrügliche Indicien der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts, wenn nicht noch späterer Zeit. Dieser Periode entspricht auch das Vorkommen der Tonsur (XX, 1), die überladene schwerfällige Kleidung (XXX, 1; XXII, 5, 6, 8; XXV), die gebundene stereotype Zeichnung, die besonders in den Parallelen (XII, 3, 4, 5; XIII, 1, 3, 5, 6; XIV, 1) hervortritt und die fratzenhaften Gesichtszüge, welche vielen dieser Bilder (XII, 1, 2; XIII, 2; XVI, 2; XXVIII, 5; XXX, 2) eigen sind (vgl. auch den kahlköpfigen Christus XVII, 2). Nicht nur das Gros der Sarkophag-Reliefs, sondern auch Fresken, wie die Abbildungen des Polycamus Sebastianus und Cyrinus in dem Kubikulum der heiligen Cäcilia (S. Callisto), welche den Restaurations-Arbeiten Sixtus' III. (erste Hälfte des fünften Jahrhunderts) angehören, zeigen einen weit bessern Stil als eine Reihe der Goldgläser.

---

[1]) In S. Costanza in Rom (viertes Jahrhundert): Christus mit, die Apostel ohne Nimbus; in S. Pudenziana ebendaselbst (viertes Jahrhundert): Christus mit, Heilige und Engel ohne Nimbus; in S. Sabina (Anfang des fünften Jahrhunderts): Apostel und Engel ohne Nimbus; in S. Maria Maggiore (aus derselben Zeit): Christus und ein Theil der Engel mit Nimbus. Maria und die Apostel ohne Nimbus; in einem Cambridger Codex frühestens aus dem Ende des fünften Jahrhunderts (Katalog Wanley n. 286): Christus mit, Engel, Apostel und Maria ohne Nimbus; in S. S. Cosma e Damiani in Rom (erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts): Christus und die Engel mit, Petrus und Paulus ohne Nimbus. In der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts wird die Anwendung des Nimbus auch bei Aposteln und Heiligen allgemein. Auch de Rossi (Bull. 1868, S. 76) erklärt die Darstellung einer Heiligen mit Nimbus auf einer in Porto gefundenen, der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts (oder dem sechsten Jahrhundert?) angehörenden Patene für das erste Beispiel dieser Art, freilich in Widerspruch mit seiner Datirung der Goldgläser, welche auch die heilige Agnes mit Nimbus zeigen.

Auch die Schriftzüge tragen vielfach den Stempel einer spätern Zeit. Die Buchstaben laufen breit und eckig aus, die Mittelstriche des M berühren nur selten die Fusslinie; der Bindestrich des A hat Würfelform und schliesst nicht an die beiden Schenkel an, das S lädt sich unförmlich dick aus und das N hat eine harte, rohe Gestaltung, Eigenthümlichkeiten, welche eine ganze Zahl von Goldgläsern von ältern Fabrikaten mit guten Charakteren ablösen und als dem fünften Jahrhundert angehörig bestimmen. In den Kopien tritt dieser Unterschied nicht so sehr hervor, wie denn überhaupt der künstlerische Werth der Goldgläser nach den idealisirten Garruccischen Abbildungen nicht beurtheilt werden darf. Die Legenden endlich CRISTVS, ISTEFANVS, TEODORA, FILPVS, TOMAS deuten bereits auf den Uebergang in das Romanische.

Diese Gründe drängen dazu, die Mehrzahl der Goldgläser allerdings mit Garrucci dem vierten Jahrhundert zuzuweisen, die Fabrikation aber eines Theiles der uns erhaltenen Exemplare in die Zeit von den Anfängen des fünften Jahrhunderts bis circa 480 zu setzen.

De Rossi hat bei Datirung der Goldgläser sich besonders auf den Umstand gestützt, dass dieselben aus den unterirdischen Grabanlagen stammten, diese aber seit dem Anfange des vierten Jahrhunderts mehr und mehr aufhörten, benutzt zu werden, also die Fondi d'oro nicht einer späteren Zeit angehören könnten.

Es ist freilich unzweifelhaft, dass die Mehrzahl der Goldgläser uns durch die Katakomben erhalten ist, aber die Provenienz vieler Exemplare ist durchaus nicht bekannt, und der Umstand, dass diese Fabrikate, wie zugestanden wird, sepulkralen Zwecken von vornherein nicht bestimmt waren, zwingt dazu, auch die Möglichkeit offen zu lassen, dass der gegenwärtige Besitzstand nicht ausschliesslich aus den unterirdischen Cömeterien beschafft sei.

Erinnert sei in dieser Hinsicht an die Kölner Funde und an ein kürzlich in Aquileja zum Vorschein gekommenes Exemplar[1]). Auch die in oberitalienischen öffentlichen und privaten Sammlungen anzutreffenden Fondi (z. B. die an das britische

[1]) Jahrbücher des Vereines für Alterthumsfreunde im Rheinland XXXVI, S. 128 f; Bull. archeol. Triestino 1877.

Museum übergegangene Kollektion Matarozzi aus Urbania) stammen schwerlich sämmtlich aus unterirdischen Grabanlagen. Aber selbst diejenigen Goldgläser, deren Provenienz aus Katakomben gesichert oder wenigstens mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen ist, sind damit noch nicht als den betreffenden Anlagen und Gräbern gleichzeitig erwiesen.

Denn es steht fest, dass durch das ganze fünfte Jahrhundert hindurch und noch tief bis in das sechste Jahrhundert hinein die römischen Katakomben bei Gelegenheit von Heiligen- oder sonstigen kirchlichen Festen von der Bevölkerung aufgesucht und zum Schauplatz religiöser Feier gemacht wurden. Da nun aber ein grosser Theil der Goldgläser offenbar der Erinnerung an solche Festlichkeiten bestimmt ist (Deutsche R. S., S. 335 f.), so darf mit Sicherheit angenommen werden, dass bei solchen Gelegenheiten eine gewisse Anzahl derselben in den Katakomben deponirt worden sei. (Vgl. das gewiss auf einer allgemeinen Sitte beruhende Verfahren der Monica bei August., Conf. VI, 2; dazu August., Enarr. in Ps. LIX; Epist. XXIX ad Alyp. § 10. Paulin. Nol., Poema XXVI (XXXV) de Fel. Carm. Nat. IX; Prudent., Peristeph. XI, 153 ff.)

Was nun die Marien-Darstellungen der Goldgläser anbetrifft, so weist die Sammlung Garrucci's sechs Exemplare auf, mit der Legende MARIA oder MARA[1]). Fünfmal erscheint Maria als Orans, die Arme bald mehr, bald weniger erhebend (die schärfsten Gegensätze IX, 7 und IX, 6), und als solche zweimal IX, 6, 7) in Begleitung der Apostel Paulus und Petrus, in einer Stellung also, die auf den Goldgläsern vorwiegend Christus einnimmt (z. B. XII; XV, 3; XVIII, 4), ausserdem einmal der heilige Laurentius (XX, 7) und viermal die heilige Agnes (XXI, 1, 3,

[1]) Die IX, 8, 9 mitgetheilten Oranten können nicht in Frage kommen, da IX, 9 ohne die erklärende Legende ist, IX, 8 aber die Umschrift hat: DVLCIS . ANIMA . PIE . ZESES . VIVAS, wodurch jede Beziehung auf Maria ausgeschlossen wird. Ebensowenig kann die Orans I, 3 hier berücksichtigt werden. Garrucci, der in derselben Maria erkennt, stützt sich auf die der Orans vorhergehende Scene, die einen Mann zeigt, der die Hand zu einem Sonnenbilde erhebt. Diese Figur erklärt er für den Propheten Jesaia (ebenso de Rossi), der auf den Messias, die aufgehende Sonne, hinweise und zugleich auf die in dem anschliessenden Felde auftretende Jungfrau, die den Sohn gebären werde (a. a. O., S. 7 f. und Civiltà catt., Serie V, t. I, S. 697).

4, 6). Wenn man hierin eine besondere Auszeichnung zu erkennen geneigt ist, so findet sich dieselbe doch auch, und zwar öfters der heiligen Agnes zuerkannt; diese letztere erscheint sogar einmal zwischen Christus und Laurentius (XXII, 6; XXII, 5 zwischen Vincentius und Hippolytus). Die Stelle der Apostel nehmen IX, 11 zwei Bäume und IX, 10 (Fig. 26) zwei Bäume und zwei auf Säulen stehende Tauben ein. Auch hier ist hinzuzufügen, dass die heilige Agnes in derselben Umgebung begegnet (XXI, 2, 5; XXII, 3, 4, 1, 7). Tav. XXII, 2, 8 schliesslich zeigen Maria in Begleitung der Agnes, einmal (2) in ganzer Figur, das anderemal (8) in halber, in beiden Fällen aber zur Linken der Heiligen.

Von diesen Darstellungen lässt sich mit Sicherheit IX, 11 chronologisch bestimmen, weil hier Maria durch einen Nimbus ausgezeichnet erscheint. Die Behauptung de Rossi's (Bull. 1867, S. 44), dass diese Form des Nimbus der Maria bereits im vierten Jahrhundert zugetheilt werde, ist nicht begründet worden und stützt sich, wie es scheint, eben auf das hier in Frage stehende Beispiel. Auch die Angabe der deutschen R. S. (S. 224), „dass man zuerst dem Heiland, dann Maria mit den Engeln, ihnen zunächst den Aposteln und Evangelisten und endlich den übrigen Heiligen den Glorienschein zuerkannt habe", ist zu rectificiren. Die Entwicklung hat vielmehr (vgl. S. 205, Anm. 1) den Gang genommen, dass zuerst Christus, dann die Engel, darauf die Apostel und Evangelisten und zuletzt Maria und die übrigen Heiligen mit dem Nimbus ausgezeichnet wurden. Dieser letzte Schritt kann aber nicht vor der Mitte des fünften Jahrhunderts gethan worden sein, denn es lässt sich keine einzige Darstellung der Maria oder der Heiligen (ausgenommen natürlich Paulus und Petrus) nachweisen, die jenseits

Aber die männliche Figur macht nicht einen Gestus des Zeigens, sondern des Befehlens, und zwar in sehr entschiedener Weise, kann also nur entweder Josua sein, welcher der Sonne Stillstand gebietet, oder Jesaia, der den Sonnenzeiger zurückgehen lässt. Auch ist undenkbar und beispiellos, dass der Messias unter dem Bilde der personificirten Sonne mit Strahlenkranz und Globus dargestellt werde. — Dagegen sind die oben angeführten sechs Darstellungen zweifellos Marienbilder, wenn auch damals MARIA bereits christlicher Name war (Boldetti, S. 482, 547; de Rossi, R. S. III, tav. XX, 55 und sonst).

dieser Grenze läge. Dadurch wird auch das Goldglas XI, 11 zeitlich bestimmt, und dasselbe kann der durch die Monumente gestützten Regel umsoweniger entzogen werden, da hier Maria den Nimbus mit einer Gruppe von Heiligen theilt, welchen derselbe nach übereinstimmendem Urtheil frühestens am Ende des fünften Jahrhunderts gegeben wurde. Auf die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts weist auch der Stil des Monumentes hin: die Zeichnung ist ungelenk, die linke Hand zu gross und die rechte fehlerhaft. Die Augen haben einen mandelförmigen

Fig. 26.



Schnitt und eine auffallend starke Pupille, Besonderheiten der spätern Madonnenbilder.

Von diesem festen Punkte aus ist es nicht schwierig, die übrigen Marien-Darstellungen der Goldgläser chronologisch zu ordnen. Dass XXII, 8 einer spätern Zeit als IX, 11 angehört, liegt klar: die kapuzenartige Kopfbedeckung weist bestimmt auf den Ausgang des fünften Jahrhunderts. Dagegen sind IX, 10 (Fig. 26) und IX, 6 aus älterer Zeit und dürften den ersten Decennien

des fünften Jahrhunderts nicht fern liegen: die Gewandung ist geschickt disponirt, der Gesichtsausdruck mild und freundlich, und das volle lockige Haar künstlerisch geordnet. Mehr dagegen dem Stil von IX, 11 nähern sich XXII, 2 und IX, 7 (mit überladener Gewandung und harter Zeichnung). Doch wie man sich im Einzelnen bei der Bestimmung des chronologischen Verhältnisses dieser Darstellungen zu einander entscheiden mag, die Thesis, dass dieselben der Zeit von cirka 430 bis 470 angehören, dürfte nicht zu erschüttern sein. Demnach ist es sehr wahrscheinlich, dass die Beschlüsse des Koncils von Ephesus und die denselben vorhergehende Kontroverse bei der Schöpfung dieser Marienbilder unmittelbar wirksam gewesen seien. Die Bäume in n. IX, 11 und die Bäume und Säulchen in n. IX, 10, zwischen welche Maria gestellt ist, bezeichnen, wie auch sonst in der altchristlichen Kunst, den Eingang des Paradieses und — pars pro toto — dieses selbst. Daher findet man sehr häufig Verstorbene in dieser Umgebung [1]), und nicht selten erweitert sich die Zweizahl der Bäume zu einem Bosquet oder wird durch Blumen und Zierpflanzen ersetzt [2]). Die Tauben sind der Noah-Scene entnommen. Als Trägerinnen des friedebringenden Oelzweiges specialisiren sie weiterhin das Paradies als Stätte friedevoller Ruhe. Offenbar also ist Maria hier als Diejenige vorgestellt, welche im Jenseits eine besondere Würde geniesst und durch deren Fürbitte der Zugang in das Paradies in gleicher Weise erwirkt werden könne, wie durch die heilige Agnes und den Guten Hirten [3]).

So leiten die Darstellungen der Goldgläser eine neue Epoche ein; sie sind die ersten monumentalen Zeugnisse des Marien-Kultus. Nicht mehr der Reflex, der von der Hoheit des menschgewordenen Gottessohnes, den ihre Arme tragen, ausgeht, gibt ihr den Glanz und die Feierlichkeit höherer Würde, sondern die Gottesmutter tritt jetzt für sich selbst Verehrung fordernd und geniessend auf.

---

[1]) Aringhi I, 197; II, 45, 91 u. s. ö. Vgl. auch oben S. 70.

[2]) Z. B. in dem bekannten Wandgemälde des Kubikulums der heiligen Soteris (deutsche R. S., S. 201) und häufig auf Mosaiken.

[3]) Garrucci V, 1, 3, 6; XXI, 2, 5; XXII, 3, 4; vgl. auch Aringhi I, 187, 197, 231, 331, 327.

In die durch die Goldgläser repräsentirte Entwicklung des Marien-Kultus tritt auch das bereits erwähnte Sarkophag-Relief aus Ravenna (n. 28), aus der Mitte des fünften Jahrhunderts, welches die Verkündigung darstellt, und das Graffito von S. Baume aus noch jüngerer Zeit (S. 179). Beide Darstellungen beruhen auf apokryphischen Quellen[1]) und sind in dieser Beziehung interessant.

Verzeichniss der altchristlichen Marienbilder.

I. Fresken.

1.

Fresko in S. Priscilla.

Die unteren Partien des Bildes sind grösstentheils zerstört. Links steht eine jugendliche, unbärtige Gestalt in Pallium, mit unbedeckter rechter Brust und erhebt, nach rechts blickend, halb den rechten Arm in derselben Richtung. In der Linken hält sie eine Rolle. Sie wendet sich zu einer sitzenden Frau in Tunika und Kopftuch, die im Begriffe ist, einem nackten Knaben, der das Gesicht rückwärts wendet, die Brust zu reichen. Links über Mutter und Kind ein Stern.

Bull. di archeol. crist. 1865, S. 27; Imagines selectae deiparae virginis, tab. I; Garrucci, Storia dell' arte crist., tav. 81, 2; Kraus, Roma sott., Tafel IV, 1; oben S. 188, Fig. 23.

2.

Fresko in S. S. Pietro e Marcellino.

Auf einem thronartigen Lehnstuhle sitzt nach links Maria in langer gestreifter Tunika und hält den bekleideten Knaben auf ihrem Schoosse. Ihre Füsse sind nackt, ihr Haupt ohne Schleier. Von links und von rechts naht sich ein Magier. Sie tragen phrygische Kleidung und in ihren Händen grosse Schüsseln mit Gaben, darunter eine Puppe.

Imagines select., tab. V; Garrucci, tav. 58, 2; Kraus, R. sott., Taf. IV, 2; oben S. 196, Fig. 24.

---

[1]) Dafür, dass die Verkündigung erfolgt sei, während Maria mit Spinnen beschäftigt war, wie das ravennatische Relief zeigt, weiss ich keine bestimmte Quelle anzugeben; wahrscheinlich ist jenes Moment individuelle Zuthat des Künstlers. Allgemeiner war die Vorstellung, dass der Engel zu Maria beim Wasserschöpfen herangetreten sei.

3.

Fresko in S. Domitilla.

Auf einem Lehnstuhle sitzt nach rechts gewendet eine weibliche Gestalt in Tunika und Palla, mit unverschleiertem Haupte und nackten Füssen. Sie hält auf ihrem Schoosse einen erwachsenen Knaben, welcher die Arme nach rechts halb ausgestreckt hat. Der rechte Theil der Wandfläche, welcher die Scene vervollständigte, ist ausgebrochen.

Bosio, S. 255; Aringhi I, 563; Bottari, t. 71; Garrucci a. a. O., t. 30.

4.

Fresko in S. S. Pietro e Marcellino.

Maria sitzt rechts, nach links gerichtet, auf einem Lehnstuhle. Sie trägt eine gestreifte langärmelige Tunika. Ihr Haupt ist unbedeckt, die Füsse, wie es scheint, nackt. Sie hält mit beiden Armen auf ihrem Schoosse den nackten Knaben. Links nahen sich drei Magier in phrygischer Kleidung (ohne Mantel) mit Geschenken.

Bosio, S. 389; Aringhi II, 117; Bottari, t. 126; Garrucci, t. 55, 2.

5.

Fresko in S. Domitilla.

Rechts sitzt Maria, nach links schauend, auf einem Lehnstuhle, in Tunika und Obergewand. Ihr Haar fällt lose herab. Sie hält mit den Händen den auf ihrem Schoosse sitzenden nackten Knaben und neigt sich leicht vornüber. Links drei Magier in phrygischer Kleidung (ohne Mantel) und mit Sporen.

Bosio, S. 270; Aringhi, I, 587; Bottari, t. 82, 2; Garrucci, t. 35, 2.

6.

Fresko in S. S. Trasone e Saturnino.

Rechts sitzt Maria, nach links gewendet, auf einem Stuhle mit Suppedaneum. Sie trägt eine langärmelige Tunika und einen Schleier. Ihre Füsse sind nackt. Mit der Linken hält sie den auf ihrem Schoosse sitzenden Knaben (in Tunika), die Rechte streckt sie nach den Gaben aus, welche die links aufziehenden Magier auf Schüsseln herbeitragen.

Garrucci, t. 73, 2.

7.

Fresko in S. Domitilla.

Maria, halb links gewendet, auf einem Lehnstuhle. Sie trägt eine weite gestreifte Dalmatika und streckt den rechten Arm halb aus; mit dem linken hält sie den auf ihrem Schoosse sitzenden Knaben, der eine ähnliche Handbewegung macht. Von jeder Seite naht sich ein Paar Magier in vollständiger phrygischer Kleidung und mit Geschenken.

Imag. select., tab. II; Garrucci, t. 36, 1; oben S. 200, Fig. 25.

8.

Fresko in S. Sotere.

Maria, in eine gestreifte Dalmatika gekleidet, rechts auf einem Throne, nach links blickend. Die Rechte streckt sie den drei Magiern entgegen, die auf Schüsseln ihre Gaben herbeibringen. Auf dem Schoosse der Maria der Knabe (sehr verwischt), wie es scheint, in Tunika.

De Rossi, R. S. t. III, tav. 8.

9.

Fresko in einem alexandrinischen Cömeterium[1]).

Darstellung der Hochzeit zu Kana. Im Vordergrund sitzend mehrere als ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ bezeichnete Personen, weiter zurück zwei fast gänzlich verwischte stehende Figuren. Neben derjenigen rechts die Inschrift: Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΑ.

Bull. di arch. crist. 1865, S. 60; Kraus, R. S., S. 252.

II. Reliefs.

10.

Sarkophag-Relief aus S. S. Pietro e Marcellino. Jetzt im Lateran-Museum.

Rechts auf einem Felsstücke sitzt Maria, halb nach rechts blickend. Sie trägt Tunika, Stola und Kopftuch und lässt die linke Hand leicht auf dem Felsstücke ruhen. Ihre Züge fein und sympathisch. Links Joseph und das in der Wiege ruhende Kind; daneben Ochs und Esel und drei Magier mit Gaben.

Bosio, S. 63; Aringhi t. I, S. 295; Bottari, t. 22.

11.

Sarkophag-Relief. Ausgegraben in der Nähe von S. Costanza im Jahre 1603. Im Lateran-Museum.

Links sitzt Maria (in Tunika und Stola und mit Kopftuch) auf einem Lehnstuhle nach rechts und hält auf ihrem Schoosse den in Tunika gekleideten Knaben. Von rechts nahen sich drei Magier mit Kameelen; ebendaselbst auch Joseph, unbärtig.

Bosio, S. 423; Aringhi, t. II, S. 159; Bottari, t. 133[2]).

[1]) Das Bild ist in vorhergehender Darstellung unberücksichtigt geblieben, weil die Figur, um die es sich handelt, so gelitten hat, dass nur noch die Umrisslinien erhalten sind, sich also nicht entscheiden lässt, ob dieselbe dem ursprünglichen Gemälde (aus dem Ende des vierten Jahrhunderts) oder der späteren Uebermalung (wahrscheinlich des sechsten Jahrhunderts) angehört.

[2]) Es ist zweifelhaft, ob in diesem Sarkophage des Lateran-Museums der von Bosio und seinen Nachfolgern an den verzeichneten Stellen reproducirte Sarkophag zu erkennen sei. Einige Differenzen sind vorhanden, aber mir scheinen dieselben nur als Ungenauigkeiten der Kopie zu beurtheilen zu sein. Indess lässt sich über diesen Punkt nicht mehr mit vollkommener Sicherheit entscheiden.

12.

Sarkophag-Relief. Im Lateran-Museum.

Rechts Maria (Tunika, Stola, Kopftuch) auf einem Lehnstuhle mit Fussbank, nach links gewendet. Auf ihrem Schoosse in Tunika der Knabe. Links drei Magier mit Geschenken. Gute Arbeit, bei Bosio indess idealisirt.

Bosio, S. 95; Aringhi, t. I, S. 327; Bottari, t. 38.

13.

Sarkophag-Relief aus S. S. Pietro e Marcellino. Im Lateran-Museum.

Links Maria (Tunika, Stola, Kopftuch) auf einem Lehnstuhle mit Fussbank. Auf ihrem Schoosse der Knabe, nackt. Rechts drei Magier.

Bosio, S. 99; Aringhi, I, 331; Bottari, t. 40.

14.

Sarkophag-Relief. Von der Via Appia[1]).

Links Maria (Tunika, Stola, Kopftuch) auf einem Lehnstuhle, nach rechts blickend. Auf ihrem Schoosse der Knabe in Tunika. Rechts die Magier, links hinter dem Stuhle Joseph mit leichtem Bartansatze.

Bosio, S. 287; Aringhi, t. I, S. 615; Bottari, t. 85.

15.

Sarkophag-Relief. Gefunden bei S. Sebastiano.

Rechts sitzt Maria (Tunika, Stola, Kopftuch) auf einem Felsstücke und blickt halb nach rechts (vgl. n. 1). Links Joseph, bärtig und kahlköpfig; neben der Wiege Ochs und Esel und die Magier.

Bosio, S. 289; Aringhi, I, 617; Bottari, t. 86.

16.

Sarkophag-Relief. Im Lateran-Museum.

Links Maria (Tunika, Stola, Kopftuch) auf einem Lehnstuhle, mit freundlichem nach rechts gewendeten Gesicht. Auf ihrem Schoosse der Knabe in Tunika. Rechts drei Magier.

17.

Sarkophag-Relief. Von der Via Appia.

Rechts Maria (Tunika, Stola, Kopftuch) auf einem durchflochtenen Stuhle. Auf dem Schoosse hält sie aufrecht das in Windeln gewickelte Kind. Links drei Magier.

Bosio, S. 588; Aringhi, II, 395; Bottari, t. 193.

---

[1]) Bosio und seine Nachfolger geben S. Callisto an, aber bekanntlich verstanden diese Gelehrten darunter den ganzen Katakombenkomplex an der Via Appia.

18.

Sarkophag-Relief.

Links Maria (Tunika, Stola, Kopftuch) auf einem durchflochtenen Stuhle. Auf ihrem Schoosse steht der in Tunika gekleidete Knabe. Rechts drei Magier.

Bosio, S. 93; Aringhi, I, 325; Bottari, t. 37.

19.

Sarkophag-Relief. Im Lateran-Museum. Fragment.

In der Mitte sitzt (nach rechts) Maria auf einem verhüllten Lehnstuhle mit grossem Schemel. Kleidung: Tunika, Stola, Kopftuch. Auf ihrem Schoosse der Knabe (Kopf abgestossen). Rechts ein Magier; der zweite (für drei ist offenbar der Raum zu eng) ausgebrochen.

20.

Sarkophag-Relief. Im Lateran-Museum.

Rechts Maria (Tunika, Stola, Kopftuch) auf einem durchflochtenen Lehnstuhle (nach links). Auf ihrem Schoosse steht nach vorn geneigt das Kind, gewickelt. Links drei Magier in schreitender Bewegung mit zwei Kameelen.

20a.

Sarkophag-Relief im Klosterhof von S. Paolo fuori le mura. Fragment.

Dem vorigen ganz entsprechend.

21.

Sarkophag-Relief. Lateran-Museum. Fragment.

Maria in Tunika und Stola auf einem Lehnstuhle. Der Kopf ist abgestossen, ebenso derjenige des Knaben, der auf ihrem Schoosse sitzt.

22.

Sarkophag-Relief. Im Lateran-Museum. Fragment.

Maria (Tunika, Stola, Schleier) auf einem Lehnstuhle. Der Kopf des Knaben, welcher auf ihrem Schoosse sitzt, abgestossen.

23.

Sarkophag-Relief. Im Museo Kircheriano. Fragment.

Maria, nach rechts schauend, auf einem Lehnstuhle mit Suppedaneum. Kleidung: Stola und Pallium, letzteres zugleich als Kopftuch verwandt. Auf ihrem Schoosse, nach rechts blickend, in Tunika der Knabe. Rechts ein Magier (die übrigen ausgebrochen). Hinter dem Stuhle links Joseph, unbärtig.

24.

Sarkophag-Relief. Capitolinisches Museum.

Rechts Maria auf einem Lehnstuhle. Kleidung wie oben. Auf ihrem Schoosse, in Tücher eingewickelt, der Knabe. Links, nach rechts schreitend, drei Magier.

25.

Sarkophag-Relief in der Kathedrale zu Tolentino.

Links Maria, auf einem Diphros mit kunstvollem Suppedaneum, in Tunika, Stola und Kopftuch. Auf ihrem Schoosse der Jesusknabe in Tunika, mit lockigem Haar. Rechts drei Magier. Gute Arbeit.

Santini, Saggio delle mem. eccl. di Tolent. 1789, part. II, tav. III, IV; Garrucci, t. 303.

26.

Sarkophag-Relief in Arles.

Links sitzt Maria, wie es scheint, auf einem Felsstücke, halb nach rechts blickend, in Tunika, Stola und Kopftuch. Rechts Krippe mit dem Kinde. Im untern Felde drei Magier.

Millin pl. LXVI, 4; vgl. Clair, Les monuments d'Arles, S. 257.

27.

Sarkophag-Relief. In S. Vitale in Ravenna.

Maria sitzt links mit übereinander geschlagenen Beinen auf einer Sella ohne Lehne. Sie hält mit nach vorn ausgestreckten Armen den Jesusknaben, welcher in Tunika und Pallium vorne auf ihren Knieen sitzt und den monogrammirten Nimbus hat. Kleidung wie oben. Links in der Höhe ein Stern. Rechts drei Magier.

Ciampini, Vetera monim., t. II, tab. III G. und S. 7; Collection des photographies de Ravenne, n. 35.

28.

Sarkophag-Relief. In S. Francesco in Ravenna.

Maria (in Stola und mit Kopftuch) sitzt links auf einem Schemel, nach rechts gerichtet, und hält in der halb emporgehobenen Linken einen Spinnrocken (theilweise abgebrochen); in der Rechten (jetzt ganz ausgebrochen) hatte sie ohne Zweifel ursprünglich die Spindel. Vor ihr zu ihren Füssen steht ein rundlicher Korb mit Wollstreifen. Von rechts naht sich ihr ein beflügelter Engel, der den rechten Arm (jetzt abgebrochen) im Redegestus erhob. Das Monument gehört dem Anfange des fünften Jahrhunderts an; es ist die älteste Darstellung der Annunciation.

29.

Sarkophag-Relief in Ravello (bei Amalfi). Fragment.

Rechts Maria auf einem Lehnstuhle. Kleidung wie oben. Auf ihrem Schoosse das Jesuskind. Links drei Magier.

Bull. di archeol. crist. 1868, S. 94.

30.

Sarkophag in Syrakus aus der Katakombe S. Giovanni. Im Museum zu Syrakus.

In der Mitte des untern Feldes sitzt auf einem verhüllten Stuhle Maria (nach links). Kleidung wie oben. Auf ihrem Schoosse der Knabe (in Tunika). Links drei Magier.

Isidoro Carini, Annotazioni sul sarcof. rinvenuto in Sirac. (im Bull. della comm. di antich. di Sicilia 1865 n. 5, tav. IV); Gazette archéol. 5ième livr., pl. 25; Revue archéol. Déc. 1877.

30a.

Sarkophag-Deckel in Syrakus[1]) *aus der Katakombe S. Giovanni. Im Museum zu Syrakus.*

Rechts Maria auf einem Felsstücke sitzend, nach links blickend; links Joseph, und weiterhin das Jesuskind in der Wiege ruhend, daneben Ochs und Esel, sowie drei Magier mit Geschenken.

Vgl. die Literatur unter n. 30.

31.

Sarkophag-Relief in der Basilica Ambrosiana in Mailand.

Rechts sitzt, nach links gewendet, Maria auf einem Felsstücke. Kleidung wie oben. Auf ihrem Schoosse, in Tunika, der Knabe (Kopf abgestossen). Links ein Hirte und drei Magier.

Allegranza, Monum. crist. di Milano tav. IV; Ferrari, Monumenti della basilica di S. Ambrogio, S. 100; Bull. di archeol. crist. 1866, S. 64.

32.

Sarkophag-Relief aus der Nähe von Sutri. Fragment.

Maria sitzt links auf einem Lehnstuhle in Kleidung wie oben. Auf ihrem Schoosse der Knabe, hinter dem Stuhle Joseph (bärtig). Er legt die Rechte auf die Lehne desselben, mit der Linken hält er einen Streifen seines Gewandes. Ueber der Gruppe die Inschrift: HIC SITVS . . .

Bull. di archeol. crist. 1865, S. 27.

33.

Sarkophag-Relief im Lateran-Museum. Fragment.

Links Krippe, in welcher der gewickelte Jesusknabe liegt. Daneben Kopf eines Esels. Rechts auf einer natürlichen Erhöhung sitzend Maria mit Kopftuch und in Palla. Sie blickt nach links und stützt mit der rechten Hand das Kinn. Rohe Arbeit.

34.

Sarkophag-Relief in Ancona. In der Krypte der Kathedrale S. Ciriaco.

Maria sitzt links, ihr Haupt mit dem linken Arme stützend, auf einem Felsstücke. Kleidung wie oben. Ihr Gesichtsausdruck ist ernst. Rechts steht die Wiege mit dem gewickelten Knaben, daneben Ochs und Esel nebst Hirten. Von rechts nahen sich die Magier mit Gaben.

---

[1]) Dieser Deckel, der mit der unter n. 30 beschriebenen Arca zusammengeschlossen war, rührt von einem andern Künstler her und war für diesen Sarkophag ursprünglich nicht bestimmt.

III. Graffiti.

35.

Graffito im Lateran-Museum.

Rechts sitzt (nach links) Maria auf einem durchlochtenen Lehnstuhle, in Tunika inferior, mit blossen Füssen, in anmuthiger Haltung. Auf ihrem Schoosse der Knabe, nackt. Von links nahen sich drei Magier mit Gaben. Hinter dem Stuhle steht Joseph, jung, unbärtig, den rechten Arm nach links ausstreckend, den Magiern entgegen. Links die Inschrift: SEVERA IN DEO VIVAS.

Museo Lateran. Pil. XIV, 1; D' Agincourt, Sculpt. pl. VII, Perret, t. V, pl. XII.

35a.

Graffito in S. Baume in Südfrankreich.

Eine Jungfrau mit aufgelöstem, lang über die Brust herabfallendem Haar. Die Kleidung lässt sich schwer bestimmen; dieselbe scheint aus einer Tunika und aus einem Obergewande zu bestehen. Die Figur breitet betend die Arme aus. Ueber dem Haupte die Inschrift:

MARIA VIRGO
MINESTER DE
TEMPVLO GEROSALE

Gazette archéolog., 4ième livr. 1877, pl. 22 in Originalgrösse. Le Blant, Inscript. chrét. de la Gaule, pl. 72, n. 433 (vgl. die ebendaselbst Bd. II, S. 277, verzeichnete ältere Literatur).

IV. Fondi d'oro.

36.

Goldglas in der vatikanischen Bibliothek.

Maria als Orans zwischen zwei Bäumen und zwei Tauben, die auf kannelirten Säulen stehen. Sie trägt Ohrringe, Halsband und Stola; auf dem Haupte eine Art Diadem. Ihre Füsse sind nackt. Ueberschrift:

MARIA.

Aringhi, t. II, S. 689; Perret, t. IV, pl. XX; Garrucci, Vetri tav. IX, n. 10; oben S. 209, Fig. 26.

37.

Goldglas, angeblich aus S. Agnese.

Maria mit Halsschmuck und in Stola, steht, die Arme halb erhoben, zwischen Paulus (links) und Petrus. Ihr Haupthaar fällt lose herunter. Die Füsse sind nackt. Ueberschrift:

PAVLVS MARIA PETRVS.

Bianchini, Ad Anast. biblioth. II, 247; Garrucci a. a. O., tav. IX, n. 6.

38.

Goldglas. Original in der vatikanischen Bibliothek.

Maria als Orans, mit Nimbus. Die Kleidung besteht, ausser in Stola und Pallium, in einem eng anschliessenden Ueberwurf (κύπασσις?). Links und rechts ein Baum. Ueberschrift:

MARA.

Garrucci, tav. IX, n. 11.

39.

Goldglas. Original im Museo Borgiano di Propaganda.

Maria als Orans, zwischen Petrus (links) und Paulus. Kleidung: Tunika, Stola, Palla und Kopftuch. Ueberschrift:

MARIA.

Perret, t. IV, pl. XXXII, 1; Cavedoni, Sacra imagine della b. verg. Maria; Garrucci, t. IX, n. 7.

40.

Goldglas.

Maria in Tunika und Palla, in Begleitung der heiligen Agnes (links). Umschrift:

ANNE MARA.

Garrucci, tav XXII, n. 2.

41.

Goldglas. Original in Bologna.

Brustbild der Maria, zusammen mit demjenigen der heiligen Agnes (links). Kleidung ähnlich wie oben. Sie trägt eine Kapuze. Umschrift:

AGNES MARIA.

Garrucci, tav. XXII, n. 8.

VII.

DAS GRAB DES PETRUS.

I. Das Coemeterium Vaticanum.

Dem Aventin gegenüber, aus der Ebene in der Nähe der Porta Portuensis aufsteigend, schiebt sich der Mons Janiculus nordwärts bis hart an den Punkt heran, wo der Tiber seine nordwestliche Richtung nach Osten abbricht, und fällt hier, gegenwärtig unter dem Namen Monte Vercelli, in eine Niederung ab, die, nach Norden offen, im Süden und Westen von den durch zwei schmale Thaleinschnitte durchbrochenen Höhenzügen des Mons Vaticanus umrahmt wird. Die östliche Grenze der Ebene bildet das Tiberufer.

Die in dieser Weise umschlossene Niederung stellt das Areal des Ager Vaticanus im engern Sinne dar, insofern nämlich dieser Name von Plinius[1]) auch auf die ganze nördlich anschliessende rechtsseitige Flussebene bis zur Feldmark von Veji ausgedehnt wird, und deckt sich ungefähr mit dem Gebiet der heutigen Città Leonina. Die Ebene war im Alterthume als sumpfig und ungesund und als schlechtes Ackerland verschrieen[2]) und blieb, während die in frühern Zeiten ebenfalls gemiedene rechte Flussebene längs des Janiculus gegen Ende der Republik mit Leuten niedern Standes sich bevölkerte und der verachteten Judenkolonie als Quartier angewiesen wurde, unbewohnt und ausserhalb des Stadtumringes. Nur einige Töpfereien scheinen sich an den Abhängen

---

[1]) Plin., Hist. nat. VIII, 5; vgl. Gellius, Noct. att. XIX, 7, 1.

[2]) Tacitus, Hist. II, 93; Cicero, De lege agr. II, 35; vgl. Mart., VI, 92.

des Mons Vaticanus befunden zu haben[1]). Dagegen erscheint das Terrain bereits in der ersten Kaiserzeit von zwei kaiserlichen Garten- und Villen-Anlagen okkupirt, von den unmittelbar an das Nordende des Janiculus anschliessenden „horti Agrippinae", die der gleichnamigen Gemalin des Germanicus angehörten, und von den Gärten der Domitia („horti Domitiae"), der Vaterschwester des Nero, welche weiter nordwärts nach der grossen Flussebene zu lagen. Beide Landgüter sind durch umfangreiche Bauten ausgezeichnet worden, dasjenige der Domitia durch das Mausoleum des Hadrian, das andere durch den Cirkus, den der Sohn und Erbe der Agrippina, der Kaiser Cajus Caligula, herstellen liess. Später kam diese letztere Besitzung an Nero, ebenso die Gärten der Domitia nach dem im Jahre 59 erfolgten Tode der Besitzerin.

Die horti Agrippinae reichten östlich mit einem Villenbau bis dicht an den Tiber heran[2]), lehnten sich im Süden und Westen an die Abhänge der umschliessenden Höhenzüge und dehnten sich nördlich ohne Zweifel bis zu dem Landgute der Domitia aus, so dass Nero später beide Besitzungen vereinigen, und dieser Komplex den Namen Horti Neronis erhalten konnte.

Was den von Caligula erbauten Cirkus anbetrifft, so bieten die bei dem Abbruche der alten Peterskirche im Jahre 1616 entdeckten, von dem päpstlichen Baumeister Grimaldi gemessenen und beschriebenen Mauerreste eine Reihe von Anhaltspunkten, um die Lage und die Verhältnisse des Gebäudes zu erkennen. Wenn freilich allgemein anerkannt wird, dass die Angaben Grimaldi's zuweilen der Zuverlässigkeit entbehren, so können doch in Beziehung auf die innerhalb der alten Peterskirche gelegenen nördlichen Mauerreihen des Cirkus weder die Masse des päpstlichen Baumeisters noch die Richtigkeit seiner Beobachtungen in irgend einer Weise in Zweifel gestellt werden. Seine hierauf bezüglichen Worte[3]) sind: „Extremus Basilicae paries

[1]) Juvenal., Satir. VI, 344.

[2]) Seneca, De ira III, 18: „Modo Caius Caesar . . . adeo impatiens fuit differendae voluptatis, quam ingens crudelitas sine dilatione poscebat, ut in Xysto maternorum hortorum, qui porticum a ripa separat, inambulans" u. s. w.; vgl. Philo, De virt., t. II, S. 572, ed. Mangey.

[3]) Bei Martinelli, Roma sacra, Romae 1653, S. 343 f., nach dem Manuscripte der Vaticana.

et duplex columnatum Sanctissimi Crucifixi et S. Andreae fundatum erat super tres magnos parietes Circi Caji et Neronis supradicti. Similis erat Circo Caracallae, qui hodie pro majore parte exstat; altis utrinque parietibus cinctus erat, ternis ab una parte, super quibus exstabant dictae naves Crucifixi et S. Andreae, et ternis ab altera, ubi nunc est coemeterium Campi Sancti .... Inter utrumque parietem spatium latum p. (palmis) XLII semis erat .... Horum parietum postremum in Circum respicientem, dum terra fundementi Chori egereretur, mensurandum curavi. Altus erat paries ipse ab area palmis XXXI semis, latus p. XIV, fundatus p. XXX." Die rechte Aussenwand der Basilika also und die beiden Kolonnaden des nähern rechten Seitenschiffes (navis S. S. Crucifixi) ruhten auf den Mauern des Cirkus, während die übrigen durch die rechte Seitenlinie des Hauptschiffes nördlich abgeschnittenen Theile ausserhalb des Umfanges desselben fallen, mit Einschluss also des Apostelgrabes, welches da nach der durchaus zuverlässigen Angabe Alfarano's die Breite des Hauptschiffes 106 Palmi betrug, von der äussersten Einfassungsmauer des Cirkus 53 Palmi, entfernt gewesen sein muss. Dieses Ergebniss ist für die weitere Untersuchung von Wichtigkeit.

Ausser dem Cirkus besassen die vatikanischen Gärten zu Nero's Zeit ein für den Kaiser eigens eingerichtetes Privat-Theater [1]), dessen genaue Lage indess unbekannt ist. Vielleicht gehörten demselben die Mauertrümmer an, die unter Paul V. in der Nähe der Nordseite des Cirkus zum Vorschein kamen [2]). Durch Inschriften [3]) verbürgt ist ferner die Existenz eines Heiligthums des Kybele-Kultus mit den wahnwitzigen Mysterien der Taurobolia und Kriobolia; doch reichen die Anfänge dieses Kultus nicht in das erste Jahrhundert zurück. Ob auf dem vatikanischen Gebiete auch eine Naumachie gewesen sei, wie mittelalterliche Schriftsteller berichten [4]), scheint sehr zweifelhaft.

---

[1]) Plinius a. a. O. XXVII, 19: „Theatrum peculiare trans Tiberim in hortis"; vgl. dazu die Anm. der Ausg. v. Sillig.

[2]) Severano, Memorie sacre delle sette chiese di Roma, Roma 1630, S. 8.

[3]) Orelli-Henzen nn. 2322; 2130; 2355; 6041; Burkhardt, Konstant. d. Gr., S. 222 ff.

[4]) Mirabilia Urbis XX; Anastas., Leo III., S. 306, ed. Blanch.;

Die im „Curiosum Urbis" unter „Regio XIV. Transtiberim" aufgezählten beiden Naumachien gehören doch wohl der Tiber-Ebene des Janiculus an. Jedenfalls haben wir keine ältern Nachrichten über eine solche Anlage in der Niederung des Mons Vaticanus; höchstens könnte man einer Notiz des Aurelius Victor[1]) über Wasserwerke, die Philippus Arabs jenseits des Tiber herrichten liess, diese Beziehung geben, wie auch Preller[2]) gethan hat. Keinesfalls aber darf man den Cirkus des Cajus und die Naumachie identificiren mit Berufung darauf, dass auch sonst „in den Amphitheatern Roms, die zu diesem Zwecke unter Wasser gesetzt werden konnten, Seegefechte veranstaltet wurden" (Lipsius, Quellen der römischen Petrus-Sage, S. 103); denn der vatikanische Cirkus gehört nicht in diese Kategorie.

Das Gebiet der vatikanischen Gärten ist jedenfalls als eine durchaus private kaiserliche Besitzung zu betrachten, deren Einrichtung, wenn man von dem Cirkus und dem Theater absieht, von den sonst genauer bekannten Villen- und Garten-Anlagen römischer Grossen[3]) nicht verschieden gewesen sein wird. Seinen dauernden Aufenthalt hat Nero hier nie genommen; nur die Gelegenheit des Cirkusspieles und der Theater-Aufführungen führte ihn her. Wir haben also anzunehmen, dass ausser dem Verwaltungs- und Dienstpersonal hier nur solche wohnten, denen kaiserliche Gunst es gestattete, wodurch die Gärten natürlich nicht den Charakter eines kaiserlichen Domaniums und eines für das Publikum unzugänglichen Bezirkes verloren. Das furchtbare Ereigniss aber des grossen Brandes änderte für einige Zeit diese Verhältnisse.

Im Jahre 64, in der Nacht vom 18. auf den 19. Juli, als sich der Kaiser gerade in Antium befand, brach in der Thalsenkung zwischen Palatin und Caelius in den Bretterbuden

---

Paschal. S. 323; Acta S. Petri: „ad locum, qui appelatur Naumachia, in Vaticano". Daher noch im 17. Jahrhundert für die S. Peregrino nächstgelegene Gegend die volksthümliche Bezeichnung Almachia, Almaccia (Severano, a. a. O. S. 11).

[1]) Aurel. Victor, De Caesaribus XXVIII.

[2]) Preller, Die Regionen der Stadt Rom, S. 206.

[3]) Vgl. Friedländer, Sittengesch. d. Stadt Rom, 3. Aufl., II, 251 f.; Wüstemann, Ueber die Kunstgärtnerei der alten Römer, S. 19 f.

am Circus Maximus das Feuer aus. Nero kam in Rom an, als die Flammen im Begriff waren, seine Lieblingsschöpfung, die domus transitoria auf dem Palatin zu ergreifen; seine Anstrengungen, hier und sonst in der Stadt dem furchtbaren Brande Einhalt zu thun, waren erfolglos; das Unglück vollendete sich in seinem ganzen Umfange und stellte binnen Kurzem dem Cäsar viele Tausende von Menschen gegenüber, die ohne Brod und ohne Unterkommen waren und ohne Zweifel das eine wie das andere von ihm verlangten. So wurden denn unverzüglich die öffentlichen Gebäude den Obdachlosen geöffnet, ebenso die vatikanischen Gärten, und in diesen wie auf dem Marsfelde erstand rasch eine flüchtige Barackenstadt (Tacit. Annal. XV, 39).

In der Tragödie dieses grossen Brandes figurirt bekanntlich als Schlussakt eine grausame Vergewaltigung an dem Leben der römischen Christen. Es ist nicht Aufgabe dieser Untersuchung, die Angaben des Tacitus hierüber nach ihrer Genauigkeit und Glaubwürdigkeit im Einzelnen zu prüfen: fest steht, dass die vatikanischen Gärten des Nero der Schauplatz des Vollzuges der furchtbaren Marter wurden, welche der Kaiser über die Verhafteten zu verhängen für gut fand. Aus der Reihe der gewiss sehr zahlreichen Opfer hat die kirchliche Geschichtsschreibung die Namen zweier bedeutender Männer des Urchristenthums bewahrt — des Paulus und des Petrus. Der römische Presbyter Cajus, am Ende des zweiten oder am Anfange des dritten Jahrhunderts, gibt zuerst die τρόπαια derselben genauer an: ἐὰν θελήσῃς ἀπελθεῖν ἐπὶ τὸν Βατικανὸν ἢ ἐπὶ τὴν ὁδὸν τὴν Ὀστίαν, εὑρήσεις τὰ τρόπαια τῶν ταύτην ἱδρυσαμένων τὴν ἐκκλησίαν (Euseb. hist. eccl. II, 28, 7). Es ist längst anerkannt, und wird weiterhin aus nachfolgender Untersuchung sich ergeben, dass τρόπαια nicht die Begräbnissstätten, sondern die Richtstätten beider Apostel bezeichnet[1]). Als Begräbnissstätte des Petrus wird der campus Vaticanus zuerst im catalogus Felicianus (vom Jahre 530) genannt mit den Worten: qui et

[1]) Vgl. dazu Prudentius, Peristeph. hymn. XII, 1190 (S. 557 f., ed. Migne):

Scit Tiberina palus, quae lambitur propinquo
Binis dicatum cespitem tropaeis.
Et crucis et gladii testis, quibus irrigans easdem
Bis fluxit imber sanguinis per herbas.

sepultus est Via Aurelia in templo Apollonis juxta locum ubi crucifixus est juxta palatium Neronianum in Vaticanum in territorio triumphali Via Aurelia. Diese topographischen Details sind sehr eigenthümlich. Was zuerst das templum Apollonis anbetrifft, so hat bereits Bunsen[1]) in dieser Bezeichnung das oben erwähnte Heiligthum der Kybele wiedererkannt, dessen Inschriften nicht selten den Ausdruck SOL INVICTVS haben, wodurch jene Umsetzung der Lokalität zu einem templum Apollinis leicht veranlasst werden konnte. Von einem Apollo-Tempel auf dem vatikanischen Gebiete wird jedenfalls nirgends berichtet, und schwerlich hat dort je ein solcher existirt. Wie aber bereits bemerkt wurde, gehört das Kybele-Heiligthum erst der Zeit nach Nero an; jene Verwechslung kann also erst dann stattgefunden haben, als der Kultus selbst aufgegeben war, und in der nunmehr christlichen Bevölkerung nur noch eine ganz unbestimmte Erinnerung und Vorstellung von demselben fortdauerte, d. h. im Verlaufe des fünften Jahrhunderts, denn die Inschriften des Heiligthums reichen bis in das Jahr 390 herunter. Die Ortsbestimmung ferner in territorio triumphali ist unrichtig, denn das territorium triumphale, welches durch den Lauf der Via triumphalis bestimmt wird, lag weiter nördlich von der Confessio. Richtiger sagt Hieronymus (Catal. script. eccles. I): „juxta Viam triumphalem".

Die Via Aurelia nova ist nicht mehr genau zu fixiren; sie scheint über den pons Aelius, links an S. Peter vorbei, durch die Porta Cavalleggieri nach dem Meeresufer gegangen zu sein. Die heidnischen Grabdenkmäler, die im Borgo nuovo und vecchio, sowie auf dem Petersplatze, besonders an der linken Kolonnade früher entdeckt worden sind, gehörten wohl zum Theil ihr, zum Theil einer hier durchschneidenden Verbindungsstrasse zwischen Via triumphalis und Via Aurelia an. Sie scheint also doch in ziemlicher Entfernung von der Konfession des Petrus abgebogen zu sein, so dass die topographische Angabe des Felicianus zum mindesten ungenau ist, auch wenn man mit Canina[2]) annehmen wollte, dass die

---

[1]) Beschreibung der Stadt Rom, II, 1, S. 24.

[2]) Canina, Indicaz. topogr. di Roma antica, Roma 1850, S. 600.

Strasse an der ganzen Südseite des Cirkus hingegangen sei und erst bei S. Marta den vatikanischen Hügel erstiegen habe. Genauer und richtiger gibt Prokopios (bell. goth. I, 19, S. 94, ed. Dind.) an: „. . . τήν τε Αὐρηλίαν, ἣ νῦν Πέτρου τοῦ τῶν χριστοῦ ἀποστόλων κορυφαίου, ἅτε που πλησίον κειμένου, ἐπώνυμός ἐστιν." Ein Gleiches gilt von der Bestimmung juxta palatium Neronianum. Wenn hier palatium die ganze neronianische Besitzung bezeichnet, so lag das Grab des Apostels doch nicht neben, sondern innerhalb derselben. Ist dagegen mit dem Ausdrucke ein bestimmtes Gebäude in den Gärten gemeint, so lässt sich aus den S. 221, Anm. 2, angegebenen Worten des Seneca, sowie aus dem Beinamen „in palatiolo", welchen die Kirche S. Michele am Nordabhange des Janiculus führt[1]), mit Gewissheit schliessen, dass die Gartengebäude nach dem Tiber zu sich befanden, also dem Cirkus östlich vorgelagert waren, weshalb auch Tacitus von einem „clausum valle Vaticana spatium" (Annal. XIV, 14) sprechen konnte.

Bei diesem Charakter der topographischen Angaben des Felicianus kann nicht zweifelhaft sein, dass in dem betreffenden Passus des Katalogs nicht die Reproduktion einer ältern Quelle vorliegt, sondern eine topographische Konstruktion des sechsten Jahrhunderts, in welcher durch Häufung der Ortsbestimmungen eine gewisse Auktorität affektirt wird. Besonders bezeichnend aber ist die Nichterwähnung des vatikanischen Cirkus, dessen Reste, soweit sie nicht in die Basilika verbaut waren, doch erst seit Konstantin dem Grossen abgetragen und verschleppt sein können.

Topographisch noch konfuser und ganz unentwirrbar ist die Notiz des Felicianus im Leben des Bischofs Kornelius: „Beati Petri apostoli accepit corpus beatus Cornelius episcopus et posuit juxta locum, ubi crucifixus est inter corpora sanctorum in templum Apollinis in monte aureo in vaticanum palatii Neronis." Ein Gleiches gilt von der Angabe der katholischen Akten des Petrus und Paulus, c. 84: „ἔθηκαν αὐτὸν ὑπὸ τὴν τερέβινθον πλησίον τοῦ ναυμαχίου εἰς τύπον καλούμενον Βατικάνον". Dazu die lateinische Version: „et posuerunt eum sub

[1]) So heisst auch das Nordende des Janiculus selbst Palatiolum, in alatiolo, in Palacina (Severano a. a. O., S. 9 f.).

terebinthum juxta naumachiam in loco, qui appellatur Vaticanus"[1]). Was unter Terebinthe zu verstehen sei, ist schlechterdings nicht mehr zu sagen; die Vorstellung des spätern Mittelalters hievon (Platner-Bunsen, Beschreibung der Stadt Rom, II, 1, S. 40) kann nicht in Frage kommen.

Dass eine Naumachie auf dem vatikanischen Gebiete nicht nachweisbar sei, wurde bereits oben gezeigt. Daher identificirt auch Baronius (Annal. ad ann. 69, n. 18) die hier bezeichnete Naumachie mit derjenigen des Augustus am Fusse des Janiculus. Uebrigens gehört auch diese Notiz erst den katholischen Akten an, also frühestens dem fünften Jahrhundert[2]).

Die literarischen Quellen über das vatikanische Grab des Petrus können demnach, wo es sich um zuverlässige Zeugnisse für die anfängliche Beisetzung des Petrus im campus Vaticanus handelt, gar nicht in Betracht hommen[3]). Sie sind in einer Zeit entstanden, welche über jenen Punkt keine historische Ueberlieferung besass, aber Gründe hatte, den Ort, über welchem die vatikanische Basilika entstanden war, als die erste Begräbnissstätte des Apostelfürsten zu fixiren. Daher die Häufung der topographischen Notizen, mit welchen das Nichtwissen maskirt wird. Es fragt sich, ob die monumentalen Quellen Zuverlässigeres bieten.

Torrigio, Severano und Andere, besonders Bosio[4]) und neuerdings Settele in der neuen Ausgabe von Dionigi's „Grotte Vaticane" reproduciren den grössten Theil des einschlägigen Materials; ausserdem sind die Sammelwerke römischer Inschriften, welche christliche Tituli berücksichtigen, zu vergleichen. Da es zu weit führen würde, diese Monumente einzeln anzuführen und chronologisch zu fixiren, so bemerke ich nur, dass nach dem einstimmigen Urtheile ernster Forscher

---

[1]) Tischendorf, Acta apostol. apocrypha, Lpz. 1851, S. 37 (die lat. Version, der sog. Marcellus bei Thilo, Acta Petri et Pauli, Halle 1838).

[2]) Lipsius, Die Quellen der röm. Petrus-Sage, S. 102; vgl. S. 54 f.

[3]) Lipsius, Chronologie, S. 49 ff.; die Quellen der röm. Petrus-Sage, S. 95 ff.

[4]) Torrigio, Le sacre grotte vaticane, 2. Aufl., Roma 1639; Severano, Memorie sacre delle sette chiese di Roma, Bd. I; Bosio, R. S. S. 31—109.

dieselben fast in ihrem ganzen Umfange — die Ausnahmen berühre ich gleich — der konstantinischen und nachkonstantinischen Zeit angehören[1]). Ich berufe mich in Beziehung auf dieses Urtheil namentlich auf de Rossi (Bull. 1872, S. 19 f.). Diejenigen Denkmäler, für welche ein höheres Alter beansprucht wird, sind nach de Waal[2]) folgende:

1. Eine in einem vatikanischen Grabe gefundene Zange. Dazu bemerkt de Waal: „Nun aber pflegten die alten Gläubigen nicht nur aussen am Grabe eines Märtyrers Inschriften und Bilder anzubringen, welche das Grab als Märtyrergrab kenntlich machten[3]), sondern man gab auch gerne, wo es möglich war, dem Blutzeugen die Instrumente selber, durch die er gemartert worden war, mit in die Gruft. . . So ist also auch jene in dem vatikanischen Grabe gefundene Zange ein solches Märtyrer-Werkzeug. . . Daraus folgt, dass der Todte, um nicht mehr zu sagen, jedenfalls in der vorkonstantinischen Zeit hier beigesetzt ist" (S. 14 f.).

Gegen diese Beweisführung hat bereits Kraus (Theol. Literaturblatt 1872, n. 21) bemerkt, dass es immerhin zweifelhaft sei, ob die betreffende Zange als Märtyrerwerkzeug in dem Grabe deponirt wurde. In der That finden sich in Verein mit andern Werkzeugen Zangen nicht selten in antiken Gräbern, und die in dem vatikanischen Grabe entdeckte, von Bosio gezeichnete entspricht genau den sonst bekannten Exemplaren. Ueberhaupt aber ist die Behauptung, dass die alte Kirche die instrumenta suplicii zu den Todten in das Grab zu legen gepflegt habe, bis jetzt noch nicht erwiesen[4]).

2. „In den Jahren 1596 und 1607 entdeckte man weiterhin . . . eine Anzahl von Sarkophagen aus gebranntem Thon und fand zudem in einigen derselben Blutampullen. Um von

---

[1]) Die datirten Inschriften sind aus den Jahren 352, 359, 369, 380, 382, 384, 391, 403, 411, 412, 432, 435, 452, 493, 496, 502, 511, 516, 523, 532, 536, 563, 578. Indessen sind unter diesen mehrere nicht cömeteriale Tituli.

[2]) De Waal, Des Apostelfürsten Petrus glorreiche Ruhestätte, Regensburg 1871.

[3]) In Wirklichkeit gibt es weder eine Märtyrer-Darstellung, noch eine Märtyrer-Inschrift aus vorkonstantinischer Zeit.

[4]) Zeitschr. f. Kirchengesch. 1879, S. 278 f.

den letztern abzusehen, da die Frage über diesen Gegenstand noch nicht ihre volle Lösung gefunden hat, so ist es bekannt, dass die Anfertigung von Särgen aus Terracotta zur Zeit Konstantin's nicht mehr üblich war" (a. a. O. S. 15). Und dazu die Anmerkung: „Nach de Rossi (Bull. 1865, S. 38) hörte der Gebrauch derselben gegen das Ende des zweiten Jahrhunderts auf."

Diese Beweisführung, die auch Kraus vertritt, ist nicht haltbar. In einer kleinen Katakombe des vierten Jahrhunderts in der Nähe von Prata (Provinz Avellino) habe ich zwei Terracotta-Sarkophage gefunden, deren einer die Inschrift

S
IOA : DOM :

trägt, welche sogar in das fünfte oder sechste Jahrhundert führt. Ebenso hat das Cömeterium S. Sebastiano bei Rom, dessen Ursprung in konstantinischer Zeit feststeht (vgl. S. 347), einen Terracotta-Sarkophag (das Fragment im Klosterhofe daselbst) geliefert. Die Verwendung also eines Terracotta-Sarkophags entscheidet an sich noch nicht für ein hohes Alter des betreffenden Cömeteriums.

3. Der in der Nähe der vatikanischen Basilika gefundene Titulus:

D (Kranz) M
ΙΧΘΥC ΖΩΝΤΩΝ
(Fisch) (Anker) (Fisch)
LICINIAEAMIATIBE
NEMERENTIVIXIT
. . . .

Was zuerst den genauern Fundort anbetrifft, so berichtet Marchi, dass das Monument an dem Hügelabhange hinter S. Peter auf dem Terrain eines gewissen Vanutelli gefunden worden sei, d. h. also in einer solchen Entfernung von dem Apostelgrabe, dass entweder die Zugehörigkeit desselben zu diesem zu verneinen, oder aber auf dem vatikanischen Gebiete die Existenz eines umfangreichen Friedhofes anzunehmen ist. Dieses letztere aber wird durch die Spärlichkeit der auf diesem Boden zum Vorschein gekommenen Monumente entschieden ausgeschlossen. Ausserdem ist die dortige Bodenbeschaffenheit

der Anlage unterirdischer Bauten ausserordentlich ungünstig. Die Anstrengungen des Damasus, von der Krypte des Petrus und den umliegenden Gräbern das eindringende Wasser fernzuhalten, sind aus einer in S. Pietro jetzt noch erhaltenen Inschrift (Kopie bei Kraus, R. S., S. 388) bekannt. So ist es mehr als wahrscheinlich, dass jener Titulus einem besonderen kleinen Cömeterium angehört habe. Doch wichtiger ist die Frage, wie das Monument chronologisch zu fixiren sei. Das D · M · wird zwar vom Anfange des dritten Jahrhunderts an selten, aber ebenso steht fest, dass die Sigla vereinzelt auch noch im vierten Jahrhundert zur Anwendung gekommen ist. Das Symbol des Fisches ferner tritt zwar besonders häufig im zweiten und dritten Jahrhundert entgegen und blüht von da an ab, aber wie eine datirte römische Inschrift aus dem Jahre 400 und mehrere Tituli des vierten Jahrhunderts beweisen, hat der Gebrauch dieses Symbols die konstantinische Zeit überdauert. Gallische Inschriften zeigen bis zu dem Jahre 474 den Fisch[1]). Während demnach das Epitaphium kein Indicium hat, das demselben ein hohes Alter unbedingt sichere, weist andererseits der Umstand, dass zugleich mit demselben Monumente aus später Zeit, darunter ein Titulus mit dem Datum 352, gefunden wurden, darauf hin, dass wir hier ebenfalls ein Denkmal des vierten Jahrhunderts haben. Auch die ziemlich guten Schriftcharaktere können gegen diesen Schluss keine Instanz bilden, da aus der vom zweiten Jahrhundert an absteigenden Linie nicht selten einzelne Beispiele heraustreten. Also ist man zum mindesten nicht berechtigt, die Inschrift als Zeugniss für den vorkonstantinischen Ursprung des betreffenden Cömeteriums anzurufen. Und doch liegt jenem Verfahren ein richtiges Moment zu Grunde. Aus einer genauen Prüfung nämlich des Titulus ergibt sich, dass derselbe die Spuren zweier Epochen trägt, genauer, dass die Worte ΙΧΘΥϹ ΖΩΝΤΩΝ von christlicher Hand nachträglich einer heidnischen Inschrift hinzugefügt sind.

Bei der Voraussetzung, dass die genannten Worte der ursprünglichen Inschrift angehören, und dass ebenso die Fische

---

[1]) Le Blant, Manuel d'Épigr. chrét., S. 27.

und der Anker von dem Künstler in der Bedeutung graffirt wurden, welche dieselben in der christlichen Symbolik haben, ist es schon schwer denkbar, dass mit diesem energischen christlichen Bekenntnisse, das aus dem Geleise des Gewöhnlichen durchaus heraustritt (die Inschrift ΙΧΘΥϹ ΖΩΝΤΩΝ findet sich sonst nicht), das D· M· in Verbindung mit dem auf heidnischen Epitaphien ungemein häufigen bebänderten Kranze verknüpft sein sollte, und zwar noch dazu in der Weise, dass die Sigla des Heidenthums die hervorragendste Stelle erhält. Auch ergibt das Dazwischentreten des ΙΧΘΥϹ ΖΩΝΤΩΝ eine Anfüllung des einleitenden Theiles der Inschrift, die beispiellos ist. Vor Allem aber entscheidet ein Vergleich der Buchstabenformen, dass die Worte ΙΧΘΥϹ ΖΩΝΤΩΝ eine spätere Zuthat sind. X, C, N, T weichen in den getheilten Inschriften durchaus von einander ab, und, als Ganzes beurtheilt, steht das glatt und sauber ausgeführte ΙΧΘΥϹ ΖΩΝΤΩΝ in einem scharfen Kontrast zu der weit weniger sorgfältig gemeisselten untern Inskription. Endlich sei noch auf die Form des Monumentes, welche an die Verschlussplatten der Urnenkassetten erinnert, aufmerksam gemacht.

Auf Grund dieser Erwägungen erkenne ich in den Worten ΙΧΘΥϹ ΖΩΝΤΩΝ die spätere Zuthat einer christlichen Hand, veranlasst durch die Figuren der Fische und des Ankers, welche bekannte christliche Symbole sind, aber auch auf heidnischen Epitaphien sich finden, als Erinnerungszeichen an die gewerbliche Thätigkeit des Verstorbenen oder seiner Familie, oder in Anspielung auf seinen Namen[1]). Dieser Zusatz aber kann erst in einer Zeit gemacht worden sein, wo man sich ungestraft heidnische Epitaphien aneignen konnte, d. h. im vierten Jahrhundert, wohin auch, wie bereits bemerkt wurde, die mit diesem Titulus gefundenen Monumente weisen.

Das Monument hat bei den Christen natürlich nicht als Epitaph gedient, sondern als Verschlussplatte eines Loculus. Daraus erklärt sich auch wohl, dass unten ein Stück der Tafel abgeschlagen ist.

---

[1]) Letzteres scheint mir hier der Fall zu sein, da AMIATI ohne Zweifel auf amia, amia s (ἀμία ἀμίας), „Thunfisch" zurückgeht.



4. „Von noch höherm Alter ist der nahe beim Apostelgrabe des heiligen Petrus gefundene, jetzt in Paris befindliche Sarkophag der Livia Primitiva" (de Waal a. a. O.).

Der in Frage stehende Sarkophag ist an der Vorderwand mit Strigiles bearbeitet, in welchen eine Tafel geebnet ist. Diese trägt die sehr schön und korrekt ausgeführte Inschrift:

LIVIA NICARVS
LIVIAE PRIMITIVAE
SORORI FECIT
Q· V· AN· XXIIII· M· VIIII

Darunter sind folgende Darstellungen graffirt: Links ein Fisch in vertikaler Richtung, in der Mitte ein Hirt in kurzer Tunika, von zwei Schafen begleitet, die zu ihm aufblicken, ein drittes trägt er auf der Schulter; an der rechten Seite ein Anker.

Bosio, welcher das Monument zuerst mittheilte (R. S., S. 89)[1]), bringt dasselbe unter der ganz allgemeinen Rubrik: „Sarcofagi duo marmorei in Vaticano reperti", und so ist denn der genauere Fundort bis heute unbekannt geblieben.

Die vortreffliche Ausführung der Inschrift hat zuerst Reinesius (Inscript. antiqu., S. 785, n. 8) veranlasst, den christlichen Ursprung derselben in Frage zu stellen; nach ihm sind Sarkophag wie Inschrift heidnisch; die Embleme dagegen seien später, als das Monument in christlichen Besitz und Gebrauch überging, hinzugefügt worden. Gegen diese Konjektur hat Bottari (Sculture e pitt., Bd. I, S. 140) mit Recht bemerkt, dass in diesem Falle das Zusammendrängen der Inschrift auf den obern Theil der Tafel und das Freilassen des untern Theiles unbegreiflich bliebe. Den Neuern gilt das Monument mit allen seinen Details allgemein als christlich. Trotzdem, glaube ich, liegt der Konjektur des Reinesius eine richtige Beobachtung zu Grunde. Denn wenn es Thatsache ist, dass erst seit dem Ende des dritten Jahrhunderts Sarkophage mit christlichen Emblemen begegnen, die Inschrift des vatikanischen Sarkophags aber einer mindestens ein Jahrhundert zurückliegenden Periode angehört

---

[1]) Neuere und bessere Abbildungen im Bull. di archeol. crist. 1870, tav. V; Garrucci, Storia dell' arte crist., tav. 297.

(de Rossi, Bull. 1870, S. 59), wie mit ziemlicher Gewissheit behauptet werden kann, so ist in der That keine andere Lösung gegeben, als eine ähnlich derjenigen, welche Reinesius vorschlägt. Aber auch der Einwurf Bottari's wird nicht unberücksichtigt bleiben dürfen.

Es ist bekannt, dass die antike Kunst das Bild des ein Schaf tragenden Hirten ebenso wie die christliche besessen hat (S. 67). Was aber das hier in Frage stehende Graffito anbetrifft, so wird dasselbe durch zwei Eigenthümlichkeiten bestimmt als nicht-christlich erwiesen. Auf den christlichen Monumenten hält der Hirte das Schaf entweder mit beiden Händen oder mit einer Hand an zwei oder allen vier Beinen fest, oder das Thier liegt, ohne überhaupt gehalten zu werden, auf der Schulter [1]), was in Wirklichkeit freilich eine Unmöglichkeit ist. Auf dem Sarkophage der Livia Primitiva aber hält der Hirt mit der Rechten die Hinterbeine des Schafes und umfasst mit der linken Hand den ganzen Hinterkörper, was in den so zahlreichen Darstellungen des guten Hirten sich nirgends findet. Ebenso ist in der christlichen Kunst beispiellos, dass die den Hirten umstehenden Widder mit den Geschlechstheilen abgebildet werden. In den neapolitanischen Katakomben finden sich zwar Fresken, welche Hirsche mit stark verlängertem Phallus zeigen, aber diese Gemälde sind blosse Ornamentstücke und Kopien heidnischer Muster; hier aber handelt es sich um eine allegorische, religiöse, specifisch christliche Darstellung. In solchen Fällen hat die altchristliche Kunst mit der entschiedensten Rigorosität das an sich Obscöne und Alles, was leicht obscön gewendet werden konnte, abgewiesen. Will man also hier nicht eine Ausnahmedarstellung anerkennen, so wird man sich dem Schlusse nicht entziehen können, dass der Hirt des vatikanischen Sarkophag-Graffito's eine heidnische Darstellung sei.

Diese Argumentation erhält eine entscheidende Bestätigung durch die auch einem weniger geübten Auge leicht erkennbare Stilverschiedenheit, welche zwischen der mittlern Gruppe und den Seiten-Emblemen obwaltet. Die Mittelgruppe hat eine elegante Zeichnung und ist, wie sonst kein einziges altchrist-

[1]) Bott., t. 31, 55; Garrucci a. a. O. I, tav. 38.

liches Graffito, sorgfältig und sachverständig schattirt. Fisch und Anker aber haben unsichere Umrisslinien und gar keine Schattirung; der eine Arm des Ankers ferner ist unrichtig verkürzt, ein Fehler, der dem Verfertiger des Mittelgraffito's nicht wohl zuerkannt werden kann. Auch sind die Linien der Nebengruppen viel tiefer eingeschnitten als die des Hauptbildes, und jene treten in die geschmackvolle Anordnung dieses störend herein.

Bei dieser Sachlage wird der Hirt des Sarkophags der Livia Primitiva als ein heidnisches Werk anzusehen und der Reihe jener Scenen des Hirtenlebens einzufügen sein, für welche die antike Skulptur und Malerei zahlreiche Beispiele bietet. Besonders ein von Bellori[1]) mitgetheiltes Fresko eines römischen Grabes ist als Parallele interessant[2]).

Heidnische Gräber auf dem vatikanischen Gebiete, genauer auf dem Petersplatze, wo wahrscheinlich eine Verbindungsstrasse zwischen Via triumphalis und Via Aurelia durchschnitt, hat Bosio selbst verzeichnet; er bemerkt ausdrücklich, dass ausser Inschriften auch reliefirte Sarkophage dort zum Vorschein gekommen sind[3]). Aus Lampridius[4]) ferner ist bekannt, dass Heliogabal bei der Erweiterung des vatikanischen Cirkus eine Anzahl Gräber zerstören liess. Dem entspricht, dass heute noch in der Krypte der Peterskirche ein antiker Sarkophag sich befindet, den ohne Zweifel das umliegende Terrain geliefert

---

[1]) Bellori, Pictur. ant. sepulcr., Romae 1750, tav. III, 6 d. Anhanges.

[2]) Jene Zeilen waren bereits niedergeschrieben, als Herr Berger, Secretär der theologischen Facultät in Paris, auf meine Bitte den Sarkophag auf diese Frage hin zu untersuchen unternahm. Derselbe theilte mir darauf mit: „Sans oser me prononcer sur la grande question de savoir si le poisson et l'ancre sont postérieurs au bon pasteur et aux deux béliers, je remarque néanmoins que l'ancre et le poisson paraissent moins finement dessinés et gravés; l'ancre surtout est boîteuse, et se place assez maladroitement derrière un des béliers. Je ne serais donc pas opposé à votre hypothèse."

[3]) Bosio, R. S., S. 25: „Si sono scoperte in diversi tempi all' età nostra e de' nostri antichi molte nobili sepolture di Gentili nel Vaticano, con l'occasione di cavar fondamenti della Basilica di S. Pietro; ed oltro ad un infinito numero d'Iscritioni sepolcrali si sono trovati Pili di marmo bellissimi con figure di rilievo . . . . . Dalle quali cose si raccoglie che usavano li nobili Romani di sepellirsi nel Vaticano."

[4]) Lamprid., Vita Heliog., c. 23.

hat, und dass der Campus Vaticanus als Fundort zahlreicher heidnischer Epitaphien genannt wird[1]).

Wie bei dem oben besprochenen Titulus die beiden Fische durch die hinzugefügten Worte ΙΧΘΥC ΖΩΝΤΩΝ zu christlichen Symbolen gestempelt wurden, so ist hier die Gestalt des Hirten durch die Zuthaten des Fisches und des Ankers christianisirt worden; und offenbar sind diese Nebengruppen in bewusster Intention beigegeben, um nämlich den heidnischen Ursprung des Monumentes, speciell des „Hirten" zu verdunkeln. Diese Besitzergreifung eines heidnischen Denkmals ist, wie schon mehrfach bemerkt, nur als im vierten Jahrhundert vollzogen zu denken. Gleiche Fälle liegen aus jener Zeit zahlreich vor. Auch ist zu beachten, dass die Verbindung des Guten Hirten mit Fisch und Anker sich nur auf Monumenten konstantinischer und nachkonstantinischer Zeit findet[2]), also diese Komposition sehr wahrscheinlich damals erst aufgekommen ist.

5. Das angebliche Epitaph des Bischofs Linus[3]).

Bereits im Jahre 1864 machte de Rossi (Bull. di arch. crist. 1864, S. 50) auf eine im Anfange des 17. Jahrhunderts im vatikanischen Cömeterium ausgegrabene, aber seitdem in Vergessenheit gerathene Inschrift aufmerksam, die, wenn sich ihre Authentie bestätigen sollte, für die hier behandelte Frage in der That von weitreichender Bedeutung sein würde. Denn es handelt sich um nichts Geringeres, als um das Original-Epitaph des ersten Nachfolgers des Petrus, des Linus, über dessen Deposition der Liber Pontificalis berichtet: „qui et sepultus est juxta corpus beati petri in vaticanum." De Rossi, dessen Sachkenntniss auf epigraphischem Gebiete keinem Zweifel unterliegen kann, hat sich bestimmt dafür entschieden, dass der in Frage stehende, LINVS lautende Titulus als die Grabschrift des „Papstes" Linus zu betrachten sei, und seine

[1]) Dionigi, Crypta Vatic. monum. 2. Aufl., Romae 1828, t. I, tab. 48, 2.

[2]) Vgl. die Abbild. bei Becker, Die Darstellung Jesu Christi unter d. Bilde d. Fisches, Breslau 1866, S. 85, n. 31 (Gemme); S. 91, n. 57 (Gemme); S. 47 (Epitaph); vgl. S. 81, n. 7.

[3]) Der nachfolgende Abschnitt ist mit geringen Aenderungen die Wiedergabe eines in den „Jahrb. f. protest. Theol." (1878, S. 486—491) mitgetheilten Aufsatzes.

Autorität hat dieser Meinung innerhalb katholischer Kreise allgemeine Anerkennung verschafft, so dass neuerdings der protestantischen Forschung, speciell dem Verfasser der „Chronologie der römischen Bischöfe" der Vorwurf gemacht worden ist, „diese Thatsache gar nicht in Erwägung gezogen zu haben"[1]).

Bei dieser Sachlage ist besonders zu bedauern, dass das merkwürdige Epitaph nicht mehr existirt, wir also allein auf die auf dasselbe Bezug nehmenden Berichte angewiesen sind. Die nachstehende Untersuchung wird dieselbe umsomehr einer genauen Prüfung zu unterziehen haben, als dies bis jetzt von der Forschung unterlassen worden ist.

Im Jahre 1615 liess Paul V. — nicht Urban VIII., wie de Rossi a. a. O. angibt — in der Peterskirche verschiedene Restaurationen vornehmen; u. A. wurde, um den Zugang zu der Konfession des Apostels Petrus zu erleichtern, das Terrain der Krypta vertieft. Bei diesen Arbeiten stiess man auf eine Reihe von Gräbern, über welche, so weit bekannt, zuerst der Canonicus Francesco Maria Torrigio (gest. 1649) in seiner 1639 in zweiter unveränderter Auflage erschienenen Schrift „Le sacre grotte vaticane" Bericht erstattete. Seine Worte sind: „Ivi (d. h. vor der Konfession) furono trovati molti sepolcri de' Santi, come ancor io viddi, havendovi visto un Papa vestito con pianeta e pallio e dimostrava assai grande di statura. Non però fu punto toccato per commandamento de' Superiori, ma subito si ricoprì. Vi furono trovati anco molti cadaveri infasciati con fasci larghe un deto all' uso antico in croce. Di più in un bel pilo di tre palmi un cadavero d'un bambino, che nè anco furono tochi: ed in un altro, ove era scritto Linus, e da uno in particolare ne uscì tal odore che tutti i circostanti l'hebbero per cosa maravigliosa, come mi hanno essi referito, che vi si trovarono presenti . . . . Qui furono trovati molte medaglie di metallo, ove era scolpito Costantino Magno ed una Croce ed in altre guise" (S. 61). — Aus dieser Relation geht

[1]) F. X. Kraus, Roma sotterranea, Freiburg 1873, S. 68, Anm. 2; vgl. de Waal, Des Apostelfürsten Petrus glorreiche Ruhestätte, Regensb. 1871, S. 16. In der neuen Auflage der R. S. (Freiburg 1879) hat Kraus, S. 532, indess erklärt, dass er die Beziehung dieses Epitaphs auf Linus „für zu wenig begründet halte".

hervor: 1. Torrigio war bei der Auffindung des Epitaphs nicht gegenwärtig. Denn der ganze Bericht gliedert sich scharf in zwei Theile, von denen der erste das enthält, was der Verfasser selbst beobachtet hat, dagegen der zweite mit „Vi furono trovati" anhebende das, was ihm von Andern berichtet wurde. — 2. Die Kleidung, welche die von ihm als „Papa" bezeichnete Person trug, die Münzen mit dem Bildnisse Konstantin's des Grossen und dem Kreuzeszeichen (gemeint ist wohl das Monogramm Christi) weisen diesen Gräberkomplex der nachkonstantinischen Epoche zu. — 3. Der wunderbare Geruch, welcher dem einen Sarkophage entstiegen sein soll, zeigt, dass der Bericht bereits in der Form sagenhafter Umbildung zu ihm gelangt ist.

So wird man sich zu hüten haben, durch diese Relation die Lesart LINVS gewährleistet zu finden: wenn Torrigio schon in der Wiedergabe von Inschriften, die er selbst gesehen hat, ungenau ist[1]), so ist um so grössere Vorsicht geboten, wo er nach blossem Hörensagen berichtet. Er war überhaupt nicht archäologisch gebildet und hat sich in seinem Leben mehr mit Geschichten von Heiligen und verehrten Bildern, als mit ernsten Studien abgegeben.

Der Oratorianer Severano, welcher nach ihm zuerst die Inschrift wieder erwähnt[2]), war ihm jedenfalls an archäologischen Kenntnissen wie an kritischem Urtheil überlegen und gerade damals mit der Herausgabe der „Roma sotteranea" Bosio's beschäftigt und dadurch auch zu epigraphischen Studien geführt. Das Buch Torrigio's hat ihm bei der Abfassung seiner „Memorie" vorgelegen, da er S. 121 seine Leser ausdrücklich auf dasselbe verweist; auch decken sich seine Ausdrücke einigemale mit denen Torrigio's[3]). Aber sein Bericht lautet gerade in dem Punkte, auf welchen es hier ankommt, wesentlich anders. Nicht nur bemerkt er ausdrücklich, dass sämmtliche Sarkophage ohne Inschriften gewesen seien, sondern er hat auch die Inschrift in der Form S. Linus, und fügt hinzu, dass sich dieselbe auf einer gesonderten, einzelnen Tafel

---

1) Z. B. Epitaph des Junius Bassus, S. 47; vgl. auch S. 438 und dazu de Rossi, Inscript. I, n. 598, S. 441 und de Rossi n. 285.

2) Severano, Memorie sacre delle chiese di Roma, Roma 1630, t. I, S. 120.

3) Z. B. „nè è da tacere" bei S. und „non è da trapassare" bei T.

befunden habe. „Nè è da tacere" sind seine Worte, „che in fabbricar dette scale ed aprir quel sito si trovarono alcuni Corpi in Pili separati, vestiti e ligati con fasce e cinte in Croce . . . eccetto uno, il quale era in habito Pontificale: e se bene non vi erano i nomi di essi, fu creduto però molto probabilmente, che fussero di quelli dieci Santi Pontefici successori di S. Pietro, per essersi trovata particolarmente una tavola con l'Iscrittione S. Linus" (a. a. O. S. 120). Wer in der Lage ist, die beiden Berichterstatter nach ihrer wissenschaftlichen Tüchtigkeit zu beurtheilen, wird nicht zweifelhaft sein, wem er grössere Glaubwürdigkeit zuzuerkennen hat. Wenn de Rossi sich für die Relation Torrigio's entscheidet, so geschieht es offenbar unter dem Drucke des Strebens, die römische Tradition zu stützen, während er doch selbst in den „Inscriptiones christianae" die Unzuverlässigkeit Torrigio's mehrfach hervorhebt. Gerade daraus, dass sich Severano in direkten Widerspruch mit seinem Vorgänger, dessen Bericht ihm vorlag, setzt, ergibt sich mit Evidenz, dass er eine zuverlässigere Relation zu haben glaubte, und gewiss auch hatte. Denn er war Secretär Paul's V., erfreute sich am päpstlichen Hofe einer ausserordentlichen Beliebtheit und galt für einen grossen Gelehrten, so dass nicht denkbar ist, dass man ihm das vermeintliche, für die Polemik äusserst wichtige Epitaph nicht sofort mitgetheilt habe.

Wird somit eine unbefangene Forschung den Bericht Severano's als den zuverlässigern anerkennen, so ist für die weitere Erklärung der Inschrift nur ein Zweifaches gegeben: entweder ist der Interpretation Severano's zuzustimmen, also S. Linus, d. h. sanctus Linus zu lesen, oder die Punktation ist zu verwerfen und die Inschrift als das Fragment eines Wortes, genauer eines Eigennamens, der auf . . . . SLINVS endigte, anzusehen. Im letzteren Falle müsste demnach die Beziehung auf Linus überhaupt aufgegeben, im ersteren die Inschrift als eine nachkonstantinische, durch die Pietät eines spätern Jahrhunderts geschaffene angesehen werden. Denn das Adjectiv „sanctus" im modernen Sinne vor dem Namen des Verstorbenen findet sich erst in nachkonstantinischer Zeit. Der Umstand jedoch, dass nur dieses Epitaph, nicht aber diejenigen

der nächsten Nachfolger des Linus, deren Beisetzung im Coemeterium Vaticanum der Liber Pontificalis ebenfalls berichtet, zum Vorschein gekommen sind, spricht für die Konjektur . . . . SLINVS als Schluss eines Eigennamens.

Was aus der Inschrift seitdem geworden, ist unbekannt. Sie findet sich nirgends polemisch verwerthet. Bereits am Ende des 17. Jahrhunderts scheint sie nicht mehr existirt zu haben, jedenfalls wird sie seit Severano nicht mehr genannt. Die verschiedenen Bearbeiter der „Roma sotterranea" verzeichnen sie nicht, ebensowenig der sehr genaue Ciampini[1]) und die erste Ausgabe von Bonanni's „Templi vaticani historia"[2]). Auch die von Letzterem in der zweiten Ausgabe seiner Schrift (vom Jahre 1700) zuerst eingeführte Ortsbestimmung des Grabes des Linus gründet sich allein auf die Mittheilungen Torrigio's und Severano's und ist von späteren Beschreibern, wie Dionigi, Sarti, Settele, wieder fallen gelassen worden. Es scheint, dass man an der Authentie des Epitaphs irre geworden ist. Dafür spricht der Umstand, dass Severano in der von ihm besorgten Ausgabe der „Roma sotteranea" Bosio's, in welches Werk er bekanntlich auch die Resultate eigener Studien einfügte, die Inschrift mit keiner Silbe erwähnt, obgleich er sich ziemlich ausführlich über das vatikanische Cömeterium verbreitet und zwei Jahre vorher die genannten „Memorie" publicirt hatte.

Die monumentalen Quellen ergeben demnach das Resultat, dass erst seit Konstantin dem Grossen angefangen worden ist, auf dem Campus Vaticanus, an der Stelle, wo Petrus das Martyrium erlitten haben soll, eine Begräbnissstätte einzurichten. Denn es scheint schwerlich angenommen werden zu dürfen, dass ein Zufall den ganzen Komplex altchristlicher Monumente aus alter Zeit, der hier existirt haben könnte, uns habe ver-

---

[1]) Ciampini, De sacris aedificiis, Romae 1693. Der Grundplan der Confessio Petri, tab. XXV mit Angabe zahlreicher Gräber, wie denn der Verfasser verspricht, die „insigniora monumenta quae in eisdem extant cryptis hodieque visuntur" (S. 101) aufzuzählen. Das Schweigen betreffs des Grabes des Linus ist daher um so auffallender und beweist, dass dasselbe damals für nicht nachgewiesen galt. Auch der ältere Plan von Martino Ferraboscho vom Jahre 1620 verzeichnet es nicht (gegen de Rossi).

[2]) Bonanni, Templi vaticani historia, Romae 1696.

loren gehen lassen. Stellt es sich somit aus diesem Grunde schon als sehr unwahrscheinlich dar, dass die Anfänge des Coemeterium Vaticanum in das erste Jahrhundert zurückreichen, so wird die Angabe des Catalogus Felicianus definitiv durch folgende Erwägung als unrichtig erwiesen.

Bereits Fiaminio Nardini[1]) wusste sich nicht zu erklären, dass die Christen den Leichnam des Petrus in unmittelbarer Nähe des Cirkus hätten bestatten können. In der That, der Cirkus lag in den Gärten des Nero, die damals von provisorischen Baracken und von einer gewiss sehr zahlreichen Volksmenge okkupirt wurden. Diese Volksmenge ferner war, wie ausser Zweifel steht, dem Judenthume wie dem Christenthume feindlich gesinnt, und diese Stimmung musste, sei es nun, dass die Verfolgung der Christen als angeblicher Brandstifter von dem Volke gefordert und von Nero blos concedirt wurde, sei es, dass der Kaiser die Schuld der Brandstiftung von sich auf die Christen schob, damals das gewöhnliche Mass weit überschritten haben. Vorausgesetzt nun, dass die Verfolgung auch dem Petrus den Tod brachte, dass er ferner unter die Opfer gehörte, die in den vatikanischen Gärten oder im Cirkus umkamen, und dass sein Leichnam den Christen ausgeliefert wurde, so ist jedenfalls ausgeschlossen, dass die Gemeinde den Todten in unmittelbarer Nähe des Cirkus, 53 Palmi von demselben entfernt (s. S. 222) habe bestatten wollen und können. Die Gärten waren kaiserlicher Privatbesitz und damals von einer gegen das Christenthum leidenschaftlich erregten Bevölkerung bewohnt, zwei Thatsachen, die jeden Gedanken, hier eine Grabstätte herzurichten, ausschliessen mussten. Darnach ist die Zuverlässigkeit der Angabe des Catalogus Felicianus zu messen, welche von Anenclet berichtet: „Hic memoriam beati Petri construxit et composuit, dum presbyter factus fuisset a beato Petro, ubi episcopi conderentur, ubi tamen et ipse sepultus est", und weiterhin die Notiz, dass sämmtliche Bischöfe von Petrus bis Victor (ausgenommen Clemens und Alexander), „juxta corpus beati Petri in Vaticanum" be-

[1]) F. Nardini, Roma antica, Roma 1616, S. 358 f. der Ausgabe von Nibby.

stattet worden seien. Ausserdem bezeichnet „memoria" im kirchlichen Sprachgebrauch vorwiegend eine Grabkapelle, jedenfalls immer ein luxuriöseres Grabmonument [1]). Diese Schwierigkeiten lassen sich nicht durch die Erwägung beseitigen, dass die Unverletzbarkeit der Gräber gesetzlich garantirt gewesen sei (de Rossi, R. S. I, 195), da es sich hier nicht um eine bereits existirende, sondern um eine erst anzulegende Grabstätte handelt. Und wenn jedenfalls anzunehmen ist, dass die römische Gemeinde, als der Schlag der neronischen Verfolgung sie traf, bereits ein Cömeterium besass, so begreift man nicht, dass man, statt den Apostel in diesem beizusetzen, den Versuch gemacht haben sollte, inmitten einer feindseligen Menge und auf dem Privatbesitze dessen, welcher der Urheber dieser blutigen That war, eine Begräbnissstätte herzurichten. Ein zwingender Grund, dies zu thun, lag ausserdem schwerlich vor, und wenn ein solcher vorgelegen hätte, so konnte er nicht von dem Gewichte sein, die Christen zu zwingen, das Wagniss zu unternehmen, unter den Augen eines erbitterten Pöbels an einem offenen Orte — denn der Raum um den Cirkus herum pflegte frei zu sein — den Todten zu bestatten.

Demnach ist die Tradition, welche die anfängliche Begräbnissstätte des Petrus auf den Campus Vaticanus in die Nähe des Cirkus verlegt, als eine unhistorische zu beurtheilen und zu beseitigen.

II. Das Coemeterium ad Catacumbas.

In der Depositio Martyrum des Catalogus Liberianus [2]) findet sich die Angabe:

III Kl. Jun. Petri in catacumbas
et Pauli Ostense Tusco et Basso cons.

Die Depositio der beiden Apostel fand demnach im Jahre 258, kurz vor Ablauf des Episkopates Xystus' II. statt,

[1]) Wie auch im antiken Sprachgebrauche, vgl. Orelli, n. 4512: memoria . . . . cohaerentibus cum aediculis ante et a retro; Bull. di archeol. crist. 1863, S. 95; Racca, Marmi scritti di Novara, S. 50.

[2]) Mommsen, Ueber den Chronographen des Jahres 354 (in den Abhandlungen der königl. sächs. Gesellsch. der Wissensch., philol.-hist. Classe, Bd. I, 1850, S. 362).

und zwar wurde Petrus in dem Coemeterium ad Catacumbas (S. Sebastiani), Paulus an der Via Appia beigesetzt. Die Konjektur von Kraus (Roma sott., S. 591 f.), dass die Konsulatsangabe nur auf die Depositio des Paulus zu beziehen sei, ist nicht zu begründen und wenig wahrscheinlich. Wo die Gebeine früher sich befanden oder, richtiger gesagt, wo sie damals zuerst zum Vorscheine kamen, ist nicht bekannt. Eine anfängliche Beisetzung des Petrus auf dem vatikanischen Gebiete wird durch das Ergebniss der vorhergehenden Untersuchung ausgeschlossen. Ebenso fehlt, da die Notiz der Πράξεις Πέτρου καὶ Παύλου, nach welcher die Gebeine ein Jahr und sechs Monate in dem Cömeterium geruht haben sollen, keinen historischen Werth hat, eine genauere Angabe, wie lange die Gebeine des Petrus in dem Coemeterium ad Catacumbas geruht haben. Wenn aber Gründe vorliegen, anzunehmen, dass die Erbauung der vatikanischen Basilika, welche das Vorhandensein der Gebeine des Petrus auf dem Campus Vaticanus voraussetzt, noch in die letzten Jahre Konstantin's des Grossen fällt, so wird diese Translation bald nachher stattgefunden haben, aber jedenfalls nicht vor dem Jahre 354, als der Chronograph die oben angeführten Worte schrieb. Denn diese nehmen noch das Vorhandensein der Gebeine im Coemeterium ad Catacumbas an. Zur Zeit des Damasus (366—384) dagegen befanden sich dieselben nicht mehr dort, wie aus nachfolgender metrischer Inschrift, welche dieser Bischof in S. Sebastiano anbringen liess, hervorgeht:

HIC HABITASSE PRIVS SANCTOS COGNOSCERE DEBES
LIMINA[1]) QVISQVE PETRI PARITER PAVLIQVE REQVIRIS
DISCIPVLOS ORIENS MISIT QVOD SPONTE FATEMVR
SANGVINIS OB MERITVM CHRISTVMQVE PER ASTRA SECVTI
AETHERIOS PETIERE SINVS ET REGNA PIORVM
ROMA SVOS POTIVS MERVIT DESCENDERE CIVES
HAEC DAMASVS VESTRAS REFERAT NOVA SIDERA LAVDES.

Diese Inschrift ist zugleich für die Entstehungsgeschichte einer weiter unten zu berührenden spätern Legende in hohem Grade werthvoll. Der Sinn derselben, an sich ausserordentlich

[1]) So lese ich mit der römischen Ausgabe v. J. 1754 (S. 225 carm. VII) statt NOMINA; Migne: NVMINA.

einfach, ist nur dadurch verwirrt geworden, dass man die Vorstellung einer spätern Zeit gewaltsam in dieselbe hineintrug. Demgemäss übersetzte man v. 3: „Der Orient sandte Schüler, wie wir willig gestehen" (Kraus a. a. O. S. 134, Anm. 1) und v. 6, wo man DEFENDERE statt DESCENDERE las: „Rom aber wurde gewürdigt, sie als seine Mitbürger sich zu bewahren" (ebendaselbst). Aber die Lesart „defendere" gibt keinen Sinn, da von einem aktiven Beschützen, Bewahren der Leiber auch in der spätern Legende nirgends die Rede ist. Entweder ist, wie einige Handschriften haben, „descendere" zu lesen im Sinne von „deponere" („beisetzen"), welche Bedeutung das Verbum im Spätlatein annimmt, oder es ist einfach „deponere" zu emendiren. So scheint auch, wie gleich zu zeigen sein wird, Gregor der Grosse gelesen zu haben. Auf diese Weise wird überdies erst das „meruit" desselben Verses verständlich, während die Kombination: „Roma meruit defendere" keinen Sinn gibt. Was ferner v. 3 anbetrifft, so hat im Gegensatz zu der jetzigen Interpretation des Verses der deutsche Bearbeiter der „Roma subterranea" des Paolo Aringhi, Christoph Bauman, im Jahre 1668 die Worte richtig verstanden, indem er übersetzt: „Und wir gestehen gern, dass aus dem Morgenland uns dieses theure Paar der Lehrer zugesandt" [1]). In der That bildet v. 6 die Antithese zu v. 3: der Orient sandte die Jünger [2]), d. h. Paulus und Petrus; sie sind von Geburt Orientalen, das gestehen wir gern ein, aber (v. 6) Rom wurde durch den Himmel gewürdigt (meruit), sie als seine Bürger, d. h. als solche, welche zu Bürgern Roms geworden waren, zu bestatten. Genau derselbe Gedanke begegnet in einem andern, einem unbekannten griechischen Martyrer [3]) gewidmeten Carmen des Damasus:

> Jamdudum, quod fama refert, te Graecia misit:
> Sanguine mutasti patriam, ...

---

[1]) Christoph Bauman, Abgebildetes unterirdisches Rom u. s. w. Arnheim 1668, S. 241.

[2]) Die Bezeichnung „discipulus" passt im Grunde nur auf Petrus, aber die Uebertragung derselben auch auf Paulus erklärt sich leicht daraus, dass beide Männer hier als ein Paar vorgestellt werden.

[3]) Damasi opera ed. Migne carm., XXII, S. 395 f.

Aehnlich heisst es in dem Gedichte auf den heiligen Saturninus (carm. XX a. a. O.):

Sanguine mutavit patriam vitamque genusque
Romanum civem Sanctorum fecit origo.

Von Paulus aber hatte schon früher dasselbe Tertullian ausgesagt: „Tunc (d. h. in der Verfolgung des Nero) Paulus civitatis Romanae consequitur nativitatem, cum illic martyrii renascitur generositate" (Scorpiace, c. XV). Vv. 4 und 5 sind demnach als Zwischensätze zu beurtheilen.

Wenn v. 3 a in der herkömmlichen Weise zu interpretiren wäre, was sollen dann die Worte „quod sponte fatemur", deren Bedeutung doch klar liegt? Dieselben enthalten eben das Zugeständniss, dass die beiden Apostel allerdings Ausländer gewesen und aus dem Auslande nach Rom gekommen seien. In v. 6 erhält dann dieses Zugeständniss sein stärkeres Gegengewicht. Endlich wenn Damasus denselben Vorgang hätte notiren wollen, welchen die spätere Legende beschreibt, so würde er sich jedenfalls genauer ausgedrückt haben. Oder welchen Grund könnte er gehabt haben, jenes angebliche Faktum „möglichst vorsichtig zu berühren"? (Kraus a. a. O. S. 592.)

Während also über den Sinn der Worte des Damasus kein Zweifel sein kann, sind dieselben dennoch nicht lange nach ihrer Abfassung bereits missverstanden und die Veranlassung zu einer Legende geworden, deren Ursprung bis jetzt nicht hat erkannt werden können.

Es scheint für die Untersuchung am zweckmässigsten, diese Sage zuerst in derjenigen Form zu prüfen, in welcher dieselbe in einem Schreiben Gregor's des Grossen an die Kaiserin Konstantina fixirt erscheint, weil hier am genauesten noch sich die Fäden erkennen lassen, die von der damasinischen Inschrift zu derselben herüberführen. Der in Frage kommende Passus[1]) lautet: „De corporibus vero beatorum apostolorum quid ego dicturus sum, dum constet, quia eo tempore, quo passi sunt, ex Oriente fideles venerunt, qui eorum corpora, sicut civium suorum, repeterent? Quae ducta usque ad secundum Urbis milliarium, in loco qui dicitur Catacumbas collocata sunt. Sed

[1]) Gregorii M. ep. IV, 30 (opp. t. II, S. 710, ed. Benedict.).

dum ea exinde levare omnis eorum multitudo conveniens niteretur, ita eos vis tonitrui atque fulguris nimio metu terruit atque dispersit, ut talia denuo nullatenus attentare praesumerent. Tunc autem exeuntes Romani eorum corpora qui hoc ex domini pietate meruerunt levaverunt, et in locis quibus nunc sunt condita posuerunt." Die Rückbeziehung auf die damasinische Inschrift tritt klar in folgenden Punkten hervor:

1. Discipulos Oriens misit — ex Oriente fideles venerunt. Also damals bereits sind jene Worte nicht mehr verstanden worden.

2. Suos descendere civis — qui eorum corpora sicut civium suorum repeterent. Hier ist die Rückbeziehung antithetisch: Die Orientalen betrachten Paulus und Petrus als ihre, Rom als seine Mitbürger.

3. Roma meruit — Romani hoc ex domini pietate meruerunt. Der Zusatz Gregor's „ex domini pietate" ist nur eine pleonastische Ausführung, da „merere" im kirchlichen Sprachgebrauch schon die Bedeutung hat: seitens Gottes einer Sache gewürdigt werden (Damasus, carm. XX, v. 8, S. 233 a. a. O.).

Auch Zeile 1 der damasinischen Inschrift erscheint in dem Briefe Gregor's aufgenommen durch die Worte: „quae ducta .... in loco qui dicitur Catacumbas collocata sunt". Denn „collocare" ist neben „deponere" sowohl im antiken wie im kirchlichen Sprachgebrauche ein beliebter Ausdruck für „bestatten"[1]). Ja es ist sogar nicht unwahrscheinlich, dass auch „ducere" von Gregor in der Bedeutung „im Leichenzuge (pompa funebris) zum Begräbniss führen", also = ducere funus, exequias gebraucht sei. Wenn daher natürlich diese Depositio nur als provisorische vorgestellt wird, so ist doch jedenfalls das Verbleiben der Leichen in den Katakomben von Gregor als ein längeres gedacht; dasselbe besagen die Worte des Damasus: „hic habitasse prius u. s. w."

Weit weniger genau schliesst an die damasinische Inschrift der Bericht der Πράξεις Πέτρου καὶ Παύλου an, welcher einer nur

[1]) Sueton. Aug. 100; Capitol. Antonin. P. i. 5: „reliquias ejus (Hadriani) Romam pervexit atque in hortis Domitiae collocavit".

wenig mehr zurückliegenden Zeit, etwa der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, frühestens dem Ende des fünften Jahrhunderts angehört[1]). Derselbe lautet: Τὰ δὲ τῶν ἁγίων ἀποστόλων σώματα συνέβη ὑπὸ τῶν ἀνατολικῶν ἐπαρθῆναι τοῦ κομίσαι αὐτὰ ἐν τῇ ἀνατολῇ· ἐγένετο δὲ σεισμὸς μέγας ἐν τῇ πόλει καὶ δραμόντες οἱ λαοὶ τῶν Ρωμαίων κατέλαβον αὐτοὺς ἐν τῷ λεγομένῳ Κατακούμβας ὁδῷ τῆς Ἀππίας τῆς πόλεως τρίτου μιλίου · κἀκεῖ ἐφυλάχθησαν τὰ σώματα τῶν ἁγίων ἐνιαυτὸν ἕνα καὶ μῆνας ἕξ, μέχρι τοῦ κτισθῆναι αὐτοῖς τόπους ἐν οἷς ἀποτεθῶσιν . καὶ τὸ μὲν τοῦ ἁγίου Πέτρου σῶμα εἰς τὸν Βατικανὸν τόπον πλησίον τοῦ ναυμαχίου μετὰ δόξης καὶ ὕμνων ἀνεκλίθη, τὸ δὲ τοῦ ἁγίου Παύλου εἰς τὴν Βοτησίαν ὁδόν. (Thilo, Acta Petri et Pauli, Halle 1838, S. 29, nach den Pariser Handschriften[2]).

Das Missverständniss der Worte: „Discipulos Oriens misit" begegnet auch hier, und ebenso wird mit Anschluss an Damasus' v. 1 und in Uebereinstimmung mit Gregor ein längeres Verbleiben der Apostel-Leiber in dem Coemeterium ad Catacumbas vorgestellt, mit der Singularität jedoch, dass diese Depositio nicht von den Orientalen, sondern von den Römern ausgeführt gedacht ist. Das ist auch ohne Zweifel die Vorstellung des Damasus gewesen, der von einer beabsichtigten Entführung der Reliquien nichts weiss und offenbar allein nach der oben mitgetheilten Angabe der Depositio Martyrum orientirt war. Sobald aber einmal die Worte v. 3 nicht mehr verstanden wurden, konnte der v. 1 erwähnte längere Verbleib der Apostel-Leiber entweder auf die Römer bezogen werden — so die Πράξεις Πέτρου καὶ Παύλου — oder auf die Orientalen, wie bei Gregor. Beide aber, der katholische Redaktor der genannten Akten wie Gregor der Grosse, haben die Vorstellung, dass sofort nach der Hinrichtung der Leib des Petrus in das Coemeterium ad Catacumbas kam und von dort aus nach kurzer

---

[1]) Lipsius, Quellen der röm. Petrus-Sage, S. 54 ff., 102.

[2]) Die lat. Uebersetzung (der sog. Marcellus, bei Thilo a. a. O.) lautet: „Sanctorum autem apostolorum corpora, dum a Graecis tollerentur ad Orientem ferenda, extitit terrae motus nimius et occurrit populus Romanus et comprehenderunt eos in loco qui dicitur catacumbas via Appia milliario III, et ibi custodita sunt corpora eorum anno uno et mensibus septem, quousque fabricarentur loca, in quibus sunt posita corpora eorum, et illic revocata sunt cum gloria et hymnorum canticu et posita sancti Petri in Vaticano Naumachiae et sancti Pauli in via Ostiensi."

Zeit in das Coemeterium Vaticanum. Das dies eine künstliche Kombination ist, um eine zwiespältige Tradition auszugleichen, ist bereits von Lipsius (a. a. O. S. 99) bemerkt worden. Bei Damasus dagegen stehen beide Ueberlieferungen noch unvermittelt einander gegenüber, und die Depositio Martyrum kennt nur die Beisetzung in dem Coemeterium ad Catacumbas unter dem Konsulate des Tuscus und Bassus.

Das genannte Cömeterium liegt an der rechten Seite der Via Appia am dritten Meilensteine, theilweise unter der Kirche S. Sebastiano. Während im Verlaufe des Mittelalters die altchristlichen Grabstätten Roms allmälig in Vergessenheit geriethen, wurde diese ununterbrochen besucht. Es wird allgemein anerkannt, dass das Cömeterium einer sehr späten Zeit angehört; die datirten Inschriften sind aus den Jahren 348, 353, 363, 387, 401, 404, 406, 408 u. s. f. Ein Monument, das über das vierte Jahrhundert zurückreicht, ist bis jetzt nicht zum Vorschein gekommen und wird schwerlich je entdeckt werden; die Anlage weist im Ganzen wie im Einzelnen auf die Zeit Konstantin's des Grossen. Demnach kann die Notiz der Depositio Martyrum auf das eigentliche Cömeterium S. Sebastiano sich nicht beziehen, weil dasselbe im Jahre 258 überhaupt noch nicht existirte. Dagegen findet sich in unmittelbarer Nähe der Katakombe, aber ohne Zusammenhang mit ihr, eine kleine Grabanlage von höchstem Alter, welche seit Damasus, der hier die oben angeführte Inschrift anbringen liess, als die vorübergehende Ruhestätte der Apostel Paulus und Petrus gilt. Sie liegt rückwärts an der Kirche, gegen 5 Meter unter dem Niveau derselben und hat die Form eines nicht ganz regelmässigen Kreisausschnittes, dessen Basis 11 Meter, und dessen Kreislinie ungefähr die doppelte Länge misst. Ringsherum läuft am Boden eine schmale aufgemauerte Bank; darüber sind in die Seitenwände dreizehn Nischen eingeschnitten, von der gewöhnlichen Arkosolform mit flacher Hinterwand. Die Innenflächen tragen als Verzierung vortreffliche Stuccoreliefs, die leider grösstentheils abgestossen oder durch den in späterer Zeit aufgemauerten Arkosolboden verdeckt worden sind. Auf der Hinterwand kehrt in allen Arkosolien als Ornament eine Muschel wieder; daneben finden sich noch Reste von architek-

tonischen Motiven und Pflanzenblättern. Ein auf der Rückfläche neben dem Muschelornament eingerahmtes Feld scheint figürliche Darstellungen getragen zu haben; das Fragment einer weiblichen Gestalt, die den rechten Arm halb erhebt und den linken gesenkt hat, ist noch erhalten. Die Reliefs waren bemalt, wie aus dürftigen Spuren grüner und rother Farbe ersichtlich ist.

Die Krypte ist gegenwärtig durch zwei Treppen zugänglich, die aber beide modern sind und zwei Arkosolien durchbrechen, deren Zahl demnach anfänglich fünfzehn betrug. Der ursprüngliche Eingang befand sich, wie es scheint, nördlich in der Apsis, wo erst im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts durch den Kardinal Borghese eine alte, innerhalb des Hypogaeums liegende Treppe beseitigt wurde[1]). Die Deckenwölbung ist künstlich gemauert und wurde durch drei — gegenwärtig sind es nur noch zwei — schräg geschnittene Fensteröffnungen durchbrochen.

Gegen 3·2 Meter unter dem Boden dieser Grabkammer liegt ein Sepulcrum bisomum. Es steht mit dem obern Raume durch einen viereckigen, von dem modernen Altare überbauten, gegen 60 Centimeter tiefen Schacht in Verbindung, welcher in die Decke mündet. Da dieses Doppelgrab jetzt nicht zugänglich ist, so beschreibe ich es im Folgenden nach den Worten und Zeichnungen Marchi's[2]), der dasselbe in den Dreissiger-Jahren betreten und untersucht hat.

Die Seiten des fast genau quadratförmigen Raumes messen 2·4 Meter. Die Höhe beträgt 2·7 Meter. In der Mitte der Bodenfläche ist eine 1·2 Meter hohe Scheidewand aus Marmor aufgerichtet, welche mit den gleich hohen vertikalen Wandflächen zwei Särge bildet, über deren Höhenlinie ein Tonnengewölbe mit viermal eingezogener Bogenlinie ansetzt. Die Sarkophagwände sind mit Marmorplatten belegt, die übrigen Flächen mit Farben dekorirt, die sich noch ziemlich gut erhalten haben. Und zwar ist die Scheitelfläche des Plafonds mit vier-

---

[1]) Giov. Severano, Memorie delle sette chiese di Roma, Roma 1630, S. 443.

[2]) Marchi, Monumenti delle arti crist. primit., Roma 1844, S. 210 ff.; tav. XXXIX, XL, XLI.

und sechseckigen Feldern kassetirt; ähnlich, aber einfacher stellt sich die Dekoration der übrigen Räume dar. Die Eleganz und Meisterschaft der Zeichnung und die Vortrefflichkeit der Farben werden von Marchi hervorgehoben. Ebenderselbe aber hat beobachtet, dass an der ursprünglichen Malerei eine spätere, ungeschicktere Hand verändert hat. Es wurden nämlich nachträglich in den an die Marmorbekleidung anstossenden Feldern sowie in den Flächen der Stichkappen auf die erste Farbenschicht Figuren aufgetragen, die, abgesehen von dem Stil, sich auch dadurch als später erweisen, dass sie in zwei Fällen die ältere Felderumrahmung durchbrechen. Es ist zu bedauern, dass Marchi keine Beschreibung dieser Bilder gegeben hat; indess lässt sich aus einer von ihm mitgetheilten Zeichnung mit Leichtigkeit schliessen, dass dieselben der nachkonstantinischen Zeit angehören. Das kopirte Stück stellt nämlich einen Apostel dar, der, wahrscheinlich am Eingange des Paradieses, eine andere männliche Person empfängt, ein Sujet, das besonders in den spätern Theilen der neapolitanischen Katakomben beliebt und vor der Mitte des vierten Jahrhunderts nicht nachweisbar ist. Marchi freilich, der diese zweite Dekorirung mit der von ihm angenommenen zweiten Bergung der Apostel-Leiber ad catacumbas in Verbindung setzen will, verlegt dieselbe demgemäss in die Mitte des dritten Jahrhunderts, eine chronologische Fixirung, welche der Widerlegung nicht bedarf.

Genau da, wo der oben erwähnte kurze Schacht in die Decke des bisomum eintritt, fand Marchi in der Mauer einen kleinen schrankartigen Einschnitt von cirka 0·7 Meter Tiefe und 0·5 Meter Breite, welcher mit Ziegelsteinen und Kalk ausgefüllt war. Es ist klar, dass diese Vertiefung nicht die Verbindung zu einem anliegenden Kubikulum gebildet haben kann, wie Marchi zu vermuthen scheint, denn sie endigt in der angegebenen Tiefe in dem natürlichen Gestein. Ebensowenig aber lässt sich dieselbe als Reliquien-Behälter oder gar als Standort für eine Lampe erweisen; sie ist vielmehr nichts Anderes als die Oeffnung, in welche ein zur Stütze der Treppe dienender Kragstein eingelassen war.

Was das Alter dieser Grabanlage anbetrifft, so finde ich zuerst bei Panvinio in seiner 1570 in Rom erschienenen Schrift

„De praecipuis urbis Romae basilicis" in Beziehung auf den obern apsisartigen Raum die Ansicht ausgesprochen, dass das Apostelgrab, d. h. das eben beschriebene Sepulcrum bisomum in einem vorchristlichen römischen Hypogaeum angelegt sei[1]). Bosio und Aringhi[2]) bekennen sich zu derselben Meinung; doch hat man bald nach ihnen angefangen, die Stätte vielmehr als eine Anlage des frühesten Christenthums zu betrachten. Dieser Vorstellung trat zuerst Marchi mit der Behauptung entgegen, dass das obere Hypogaeum ein nachkonstantinisches, genauer damasinisches Werk sei (a. a. O., S. 215 f.). Er gründet seinen Schluss in erster Linie auf die Konstruktion des Baues, die ihm unregelmässig scheint, weiterhin auf die Stucco-Arbeiten, welche den Charakter der Kunstleistungen des abschliessenden vierten Jahrhunderts ausprägen sollen. Der Raum ist allerdings nicht ganz regelmässig, aber dieser Umstand kann keine absolute Datirungsnorm bilden, wie Jeder weiss, der sich mit der Konstruktion heidnischer und christlicher Grabmonumente aus den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung genauer bekannt gemacht hat. Andererseits aber sind die Stuccoreliefs von einer solchen Vortrefflichkeit, welche von christlichen Künstlern nie erreicht worden ist. Ich kann mich in dieser Beziehung auf das Urtheil de Rossi's selbst berufen, der über diese Anlage sagt: „Die Krypte, in deren Mitte die Grabkammer (eben das Sepulcrum bisomum) liegt, die zum Versteck (der Apostel-Leiber) gedient hat, ist von eigenthümlicher Form, ziemlich geräumig, nicht aus dem Tuff ausgehöhlt, sondern ausgemauert und ringsum mit Arkosolien versehen,

---

[1]) Seine Worte (a. a. O. S. 96) sind: „Catacumbae porro sive Catacumbae est vetustissimum Christianorum persecutionum tempore sacellum, in antiquo cujuspiam nobilis familiae Romanae sepulchri hypogeo, a s. Callisto Papa fabricatum, quando is corpora apostolorum Petri et Pauli transtulit."

[2]) Bosio, R. S., S. 176: „Chiara cosa è, che questa chiesa è antichissima e fabbricata (per quanto si può vedere) sopra li fondamenti d'un antico edifizio di Gentili." — Aringhi, R. S., t. I, S. 461: „Subterraneus quidem locus est fornice desuper obductus ac semicirculari constructus forma et ut ex ipso aspectu credibile nobis fit, quoddam olim ethnicorum aedificium extitit."

die mit farbigen Stuccoreliefs dekorirt sind. Die Reste derselben haben nicht die geringste Aehnlichkeit mit den in christlichen Grabkammern üblichen Dekorationen, entsprechen aber in hohem Grade denjenigen der Columbarien und der heidnischen Gräber. Ich füge hinzu, dass mir die Arkosolien hergestellt zu sein scheinen, um unter ihrem Bogen Sarkophage (urne marmoree) aufzunehmen. Diese eigenthümlichen Verhältnisse, welche in den Krypten der christlichen Cömeterien gar keine Parallele haben, und vor Allem die Stuccoreliefs scheinen mir sehr bedeutsame Anzeichen höchsten Alters (indizj assai gravi di somma antichità) zu sein (R. S. I, S. 188)."

De Rossi selbst indess hält an dem christlichen Ursprunge der Grabkammer fest, hat aber mir gegenüber geäussert, dass sich über die Frage, ob hier ein heidnisches oder ein christliches Werk vorliege, immerhin streiten liesse. Es ist jedoch leicht zu zeigen, dass die Ansicht der ältern Beschreiber nicht nur ein Recht hat, neben der gegenwärtig allgemein aufgenommenen gehört zu werden, sondern dass dieselbe das vorliegende Monument, indem sie dasselbe als eine heidnische Anlage beurtheilte, durchaus richtig aufgefasst hat.

Eine Grabkammer von dieser Form findet sich nirgends in christlichen Cömeterien, hat aber vielfache Parallelen in heidnischen Sepulkralbauten [1]). Ebensowenig haben wir weder in Rom noch anderswo ein christliches Kubikulum mit gemauerter Decke und mit Luminarien, die dicht an der Schneidelinie von Decke und Seitenwand liegen und dazu noch schräg eingefügt sind. Dagegen trifft man in Columbarien diese architektonischen Details sehr häufig [2]). Die Stuccoreliefs ferner weisen nicht nur eine in den Katakomben beispiellose künstlerische Vollendung auf, sondern zeigen ausserdem Bildwerke und Ornamente, welche die christliche Kunst nicht kennt. Die Muschel z. B. in der Mitte der Arkosolrückwand findet sich genau in derselben Anordnung in einem Grabe

---

[1]) Canina, Via Appia, Roma 1853, tav. VII; Bartoli, Gli antichi sepolcri, Roma 1721, tav. XXV.

[2]) Campana, Due sepolcri Rom., Roma 1840, tav. I; vgl. Canina a. a. O., tav. IX, 2; Bartoli a. a. O., tav. IX; XLII.

an der Via Latina und sonst[1]). Die weibliche Figur aber lässt sich in dem christlichen Bilderkreise nirgends unterbringen; ein Gleiches gilt von den Architektur- und Pflanzen-Ornamenten.

Beachtenswerth erscheint auch, dass die Grabkammer völlig isolirt ist und in durchaus keinem Zusammenhange mit dem Katakombennetz unter S. Sebastiano steht. Auch diese Thatsache widerstreitet allem Brauche der altchristlichen Gemeinden, die ihre Gräber um diejenige Stätte zu gruppiren pflegten, welche den Körper eines unter ihnen angesehenen und verehrungswürdigen Todten umschloss. Man kennt zwar Beispiele von isolirten Grabkammern, aber es ist völlig undenkbar, dass neben einer solchen Grabkammer ein grösserer Galerienkomplex hergerichtet und ganz ausser Kontakt mit derselben geblieben sei, wenn man damals gewusst hätte, dass jenes Sepulcrum bisomum eine Zeit lang die Gebeine der Apostel Paulus und Petrus umschlossen hätte und, wenigstens bis zum Jahre 354 noch umschloss. Der Wetteifer, in der Nähe der Heiligen „ad sanctos, in loco sanctorum", wie die epigraphischen termini technici lauten, zu ruhen, musste hier vor Allem ein Feld, sich zu bethätigen, finden. Weil aber diese Grabkammer nach jener Seite hin nicht nur nicht anziehend gewirkt hat, sondern von der spätern Katakombe offenbar absichtlich vermieden und niemals zu nachträglicher Anlage von Loculi benutzt worden ist, so folgt daraus, dass man in jener Zeit, wo das Cömeterium des Sebastianus entstand, sich des heidnischen Ursprunges jenes bisomum noch wohl bewusst war.

Hiezu kommt endlich, dass die Arkosolien offenbar zur Aufnahme von Aschenurnen bestimmt waren. Schon der Umstand, dass man in späterer Zeit sich veranlasst gesehen hat, die Arkosolböden zu übermauern, erregt diesen Verdacht. Die kunstvolle Dekoration der Innenwände ferner scheint auszuschliessen, dass dieselbe nur hergestellt sein sollte, um durch einen Sarkophag verdeckt zu werden. Entscheidend aber ist in dieser Hinsicht der Umstand, dass die Nischen zur Aufnahme

---

[1]) Monum. inediti dell' Instit. di corrisp. archeol., vol. VI, tav. LI; Campana a. a. O., tav. X, II; Bartoli a. a. O., tav. VII; XV; XL.

von Sarkophagen zu schmal sind. Folgendes sind die Masse der Bodenlinie der dreizehn Arkosolien: 1·52 Meter — 1·28 Meter — 1·62 Meter — 1·82 Meter — 1·52 Meter — 1·42 Meter — 1·77 Meter — 1·9 Meter — 1·65 Meter — 1·8 Meter — 1·74 Meter — 1·8 Meter — 1·92 Meter.

Zum Zwecke des Vergleiches wurden von mir dreiundsechzig Sarkophage des Lateran-Museums gemessen, woraus sich folgende Verhältnisse ergaben: sieben massen 1·50 Meter, vier 1·50 bis 1·90, wiederum vier 1·90 bis 2 Meter, der Rest, d. h. achtundvierzig über 2 Meter (letzteres auch durchschnittliches Längenmass heidnischer Sarkophage). Rechnet man dazu, dass in jenen Arkosolien die Bogenkrümmung sofort an der Bodenlinie beginnt, also in der Höhe des Sarkophagdeckels der Raum jedesmal noch mindestens um 5 Centimeter verkürzt wird, so könnten von den von mir gemessenen dreiundsechzig Sarkophagen nur elf in den Nischen untergebracht werden. Von diesen elf aber messen vier: 0·86 Meter — 0·92 Meter — 0·93 Meter — 0·97 Meter, d. h. sie waren für Kinder bestimmt, wie denn auch einer derselben die Inschrift trägt: QVI BISIS· ANIS DOBNS (sic)· MESIB VI, können demnach, wo es sich um ein Durchschnittsmass handelt, nicht in Betracht kommen. Auch zwei weitere Sarkophage, deren Länge 1·16 Meter und 1·11 Meter beträgt, gehören ohne Zweifel dieser Klasse zu, so dass also von der Zahl dreiundsechzig nur fünf, und zwar mit den Massen 1·47, 1·5, 1·66, 1·8, 1·85 Meter, bleiben. Es würde sich also das Verhältniss von 1 : 12 ergeben. Demnach dürften unter den dreizehn oder fünfzehn Nischen höchstens zwei an Breite weniger als 2 Meter betragen, während thatsächlich keine einzige dieses Mass erreicht. Und gibt man immerhin für Kinder-Sarkophage einige Arkosolien zu, so bleibt die Schwierigkeit dennoch. — Durch ebendieselben Massverhältnisse aber wird die Vermuthung ausgeschlossen, dass diese Arkosolien zur Aufnahme von Leichen — ohne Sarkophag — bestimmt gewesen seien. Man wird also anzunehmen haben, dass in den Arkosolien Aschenurnen sich befunden haben, welche entweder in den Boden derselben eingesenkt oder auf der Bodenfläche aufgestellt waren. Für das eine wie für das andere Verfahren finden sich in antiken Grabmonumenten Beispiele.

Wenn demnach der heidnische Ursprung der Grabkammer keinem Zweifel unterliegen kann, so gilt folgerecht ein Gleiches von dem im Innern derselben befindlichen Sepulcrum bisomum, welches nach Analogie anderer antiker Grabstätten, die irdischen Reste der Stifter und Gründer des betreffenden Kubikulums umschloss. Der Gedanke, dass dieses Doppelgrab in späterer Zeit, etwa bei Gelegenheit des Depositio beider Apostel, in dem heidnischen Monumente hergestellt sei, wird dadurch ausgeschlossen, dass eine Benutzung, beziehungsweise Erweiterung heidnischer Grabstätten seitens der Christen in Rom nie, in den Provinzen[1]) aber erst in nachkonstantinischer Zeit stattgefunden hat. In diesem Falle ferner war umsoweniger Veranlassung, ein heidnisches Grab in Anspruch zu nehmen, da im Jahre 258 an der Via Appia und sonst eine ganze Reihe christlicher Katakomben bereits existirte. Entweder also ist die Geschichtlichkeit der Notiz des Chronographen vom Jahre 354 fallen zu lassen oder aber das als catacumbae bezeichnete Cömeterium ist ein anderes als dasjenige, welches in späterer Zeit diesen Namen führt. Letzteres ist wahrscheinlicher. Denn wenn das Wort catacumbae gewiss richtiger als ein Name, nicht des Cömeteriums S. Sebastiano allein, sondern der in jener Gegend gelegenen Katakomben überhaupt gefasst wird[2]), so kann der Chronograph ebensowohl ein anderes der umliegenden Cömeterien, sei es der uns bekannten, sei es der bis zur Stunde noch unbekannten, gemeint haben. Sollte sich dagegen seine Angabe auf die Katakombe des Sebastianus allgemein oder auf die derselben nebengeordnete

---

[1]) Z. B. in Palazzuolo, Val d'Ispica, Chiusi.

[2]) Wenn der älteren, neuerdings von de Rossi acceptirten Erklärung des Wortes catacumba aus c a t a (= κατὰ) und einem aus c u b a r e gebildeten Substantive sich als richtig ergeben sollte, so erwächst hieraus dieser Meinung eine weitere Stütze. Denn im vierten Jahrhundert, wo sämmtliche römische Katakomben noch bekannt waren, hätte ein einziges und noch dazu unbedeutendes den Namen catacumbae, d. h. a d a c c u b i t o r i a, a d c o e m e t e r i a gewiss nicht absorbiren können, wohl aber im Mittelalter, wo man kaum mehr als S. Sebastiano kannte. Demnach wird catacumbae richtiger als Gesammtname für jene Gegend beurtheilt, der seinen Ursprung darin haben mag, dass dort die ersten christlichen Begräbnissstätten angelegt wurden.

heidnische Grabstätte beziehen, so könnte dieselbe als eine unrichtige überhaupt nicht in Frage kommen.

Das Zeugniss des Damasus kann aber die Identität der catacumbae und des Cömeteriums S. Sebastiano nicht entscheiden; er hat oft geirrt und gerade in diesem Falle zeigt er sich von einer andern Tradition als der Chronograph des Jahres 354 geleitet, weil er Paulus und Petrus gemeinsam in S. Sebastiano ruhen lässt, dieser aber den Petrus allein. Dass so verschiedene Ueberlieferungen bereits damals fast gleichzeitig erstehen konnten, ist ausserdem ein Beweis, dass über jene Depositionen nichts Zuverlässiges bekannt war.

Wir wissen also weder, wo Petrus, den Märtyrertod desselben in Rom vorausgesetzt, anfangs bestattet wurde, noch wo im Jahre 258 unter Xystus seine Gebeine zum Vorscheine kamen, noch wo dieser dieselben damals beisetzte. Die Vorstellungen, die darüber in Umlauf sind, schweben vollständig in der Luft und sind als rein subjektive Konstruktionen zu beurtheilen. Die wissenschaftliche Untersuchung, welche die in Betracht kommenden literarischen und monumentalen Quellen in gleicher Weise berücksichtigt und die einen durch die andern zu beleuchten versteht, wird nicht über das Geständniss hinauskommen, dass das Grab des Petrus eine unbekannte Grösse ist, welche zu bestimmen uns die Mittel fehlen.

VIII.

DIE ALTCHRISTLICHEN BILDWERKE DES MUSEO KIRCHERIANO IN ROM.

Das Museo Kircheriano in Rom ist eine Gründung des im Jahre 1680 daselbst verstorbenen Jesuiten Athanasius Kircher, Lehrers am Collegium Romanum. Ob von diesem bereits christliche Monumente in die Sammlung aufgenommen wurden, ist nicht bekannt, aber sehr wahrscheinlich. In der Schrift des Filippo Bonanni: „Musaeum Kircherianum descriptum et iconibus illustratum" (Romae 1709), werden mehrere christliche Lampen, und von Lupi (Epitaphium Severae Martyris, Panormi 1734) eine Reihe von Inschriften der Sammlung angeführt. Ueber den epigraphischen Besitzstand im Jahre 1837 gibt Brunati: „Musei Kircheriani Inscriptiones ethnicae et christianae" Auskunft. In das grosse Werk von Louis Perret: „Les Catacombes de Rome" (Paris 1851) ist der grösste Theil der Inschriften und eine Anzahl sonstiger altchristlicher Monumente der Sammlung aufgenommen.

Der eigentliche Organisator des Museums ist der vor einigen Jahren gestorbene P. Marchi. Erst vor einigen Jahren ist das Museum aus dem Besitze des Jesuitenkollegs in den des Staates übergegangen.

Bei der Aufstellung des nachfolgenden Verzeichnisses wurde von vornherein darauf verzichtet, die Inschriften aufzunehmen, da die Veröffentlichung derselben durch de Rossi in nächster Zeit zu erwarten ist, und überdies die wichtigsten derselben bereits publicirt worden sind.

Die Sammlung enthält neben specifisch christlichen Werken einige heidnische und jüdische Monumente. Was erstere betrifft, so sind dieselben entweder durch Zufall in die Katakomben gerathen und daselbst von den Sammlern aufgenommen, oder in heidnischen Magazinen von Christen erworben und zu sepulkralen Zwecken benutzt. Da indess die Möglichkeit, in einzelnen Fällen das eine oder das andere Verhältniss zu konstatiren, nicht gegeben ist, so erwuchs daraus die Nothwendigkeit, sämmtliche Monumente mit heidnischen Motiven in das Verzeichniss aufzunehmen. Die Berücksichtigung der Denkmäler jüdischer Herkunft bedarf keiner besonderen Rechtfertigung.

Die den aufgeführten Bildwerken beigefügten kurzen Erläuterungen verfolgen nur den Zweck allgemeiner Orientirung.

I. Reliefs.

Südwand.

1.

Sarkophag-Fragment.

Marmor. Länge: 0·81 Meter; Höhe: 0·275 Meter.

Links halten zwei Eroten (die Köpfe sind abgestossen, ebenso rechter Arm und rechtes Bein des Eros links) mit Chlamys auf Brust und Rücken ein quadratförmiges Gewandstück, auf welchem das Brustbild eines bärtigen in Tunika und Pallium gekleideten Mannes hervortritt. Derselbe blickt gerade aus, hält in der Linken eine Rolle und berührt mit an einander gelegten ausgestreckten Mittel- und Zeigefinger der Rechten den obern Saum derselben. Daran schliessen sich rechts vier Jona-Scenen, zu zwei Gruppen in einander geschoben: der Prophet, wie er aus dem Schiffe stürzt und wie er von dem Seethiere verschlungen wird (1. Gruppe), und der Prophet, wie er an das Land geworfen wird und wie er unter der Laube ruht (2. Gruppe). Das Meer ist stürmisch bewegt. Die Mannschaft besteht aus drei Personen (sehr verstümmelt, ohne Köpfe): die erste sitzt am Steuer (nach links), die zweite (nach rechts) scheint mit dem Segelwerk beschäftigt, die dritte (nach rechts) stösst Jona aus dem Schiffe. Der Seedrache, der diesen auf-

nimmt und an das Land wirft, ist mit Kopf und Armflossen sichtbar und hat die in der altchristlichen Kunst gewöhnliche Gestalt. Jona ruht, während seine Beine noch in dem Rachen des Fisches verborgen sind, mit geschlossenen Augen halb sitzend auf einem Felsen unter einem Kürbisgewächs, dessen Früchte tief herunterhängen. Der rechte Arm liegt am Haupte, der linke ist leicht gebogen. Die Gesichtszüge sind die eines friedlich Schlummernden.

Das Relief ist mittelmässig gearbeitet; die Einschnitte sind tief. Fünftes Jahrhundert.

Die Büste der linken Gruppe, welche den in dem Sarkophage Beigesetzten darstellt, findet sich in dieser Anordnung häufig auf altchristlichen Reliefs und ist ein Erbstück der Antike. Die Jona-Scenen koncentriren sich in dem ruhenden Jona, worüber zu vgl. S. 78. Ueber die Verwendung der Eroten s. Piper, Symb. und Myth. I, 346 ff.

2.

Zwei Fragmente eines Sarkophags.

a.

Marmor. Länge: 0·33 Meter; Höhe: 0·24 Meter.

Huldigung der Magier: Maria sitzt, nach rechts schauend, auf einem thronartigen Stuhle mit Suppedaneum, in eine tief herabfallende Stola gekleidet. Darüber das zugleich als Schleier verwendete Pallium. Auf ihrem Schoosse, nach rechts blickend, in langärmeliger, faltiger Tunika der Jesusknabe. Beiden naht sich von rechts ein Magier in Tunika und Bracca, mit dem Zeigefinger der Rechten in die Höhe (auf den Stern) weisend, mit der Linken die darzubringende Gabe haltend. Hinter dem Sitze der Maria sieht man einen den Kopf rückwärts nach rechts wendenden Eros in langem Chiton. Linker Arm und linkes Bein entblösst. Derselbe diente als Medaillonträger, wie aus dem ausgestreckten linken Arm zu erschliessen.

b.

Länge: 0·29 Meter; Höhe: 0·225 Meter.

Rechts eine tragische Maske, links eine jugendliche Gestalt en face, Joseph in Tunika gekleidet. Er hält in der Linken eine Rolle, die er mit dem Mittel- und Zeigefinger der Rechten berührt.

Beide Fragmente sind roh gearbeitet und gehören dem fünften Jahrhundert an. Das zwischen *a* und *b* herausgebrochene Stück vervollständigte die Magiergruppe. Ein entsprechendes Sarkophag-Relief bei Bottari, tav. 133.

Der Typus des jugendlichen bartlosen Joseph beginnt am Ende des vierten Jahrhunderts selten zu werden und verschwindet im Laufe des fünften Jahrhunderts fast ganz. Vgl. S. 202 und Bull. di archeol. crist. 1865, S. 25—32, 65 ff. Tragische Masken auf christlichen Monumenten bei Bottari, tav. 31, 86; de Rossi, R. S. III, tav. 40; n. 7 und n. 21 dieses Verzeichnisses. Zu. vgl. auch die in römischen Cömeterien gefundenen Elfenbeinmasken, Boldetti, S. 502.

3.

Sarkophag-Fragment.

Marmor. Länge: 0·875 Meter; Höhe: 0·205 Meter.

Links Büste einer Frau mit doppeltem Gewande und Barette auf einem Gewandstücke, welches zwei Eroten in Chlamys halten. Sie führt in der Linken eine Rolle und lässt die Rechte auf einem unter der Brust hergezogenen Tuchstreifen ruhen. Weiterhin rechts Joseph, bartlos und jugendlich, in Tunika und Pallium, nach rechts blickend und in derselben Richtung Mittel- und Zeigefinger der Rechten ausstreckend. Ferner drei Magier in schreitender Bewegung nach rechts, ganz parallel gebildet, in phrygischer Kleidung (doch ohne braccae, wie es scheint). Sie tragen in den Händen Geschenke und nahen sich Maria, die in langer Gewandung mit straff angezogenem Kopftuche auf einem hohen Stuhle mit Suppedaneum, nach links gerichtet sitzt. Sie hält das in Windeln gewickelte Jesuskind auf ihrem Schoosse leicht vornübergeneigt den Magiern entgegen.

Das Relief scheint dem Ende des vierten Jahrhunderts oder dem Anfange des fünften Jahrhunderts anzugehören. Die Darstellung des in Windeln gewickelten Christuskindes ist selten.

4.

Sarkophag-Fragment.

Marmor. Länge: 0·21 Meter; Höhe: 0·21 Meter.

Adam (links) und Eva (rechts) in Frontstellung, das Gesicht einwärts gerichtet, mit den Händen die Scham bedeckend, schauen den zwischen ihnen stehenden Baum (ohne Schlange)

an. Links neben Adam ein nach rechts gewendeter Löwe, als Theil der ursprünglich anschliessenden Darstellung Daniel's in der Löwengrube.

Das Relief ist gut gearbeitet, besonders der Löwe von vortrefflicher Ausführung. Die Schlange fehlt oft auf Darstellungen des Sündenfalls. (Bottari t. 37; 126; 131, 193).

5.

Sarkophag-Fragment.

Marmor. Länge: 0·74 Meter; Höhe: 0·3 Meter.

Auf einem Felsstücke sitzt nach links gewendet ein bartloser Hirt in Exomis und kurzen Stiefeln. Seine Rechte führt ein Pedum, mit der Linken reicht er einem vor ihm sitzenden Hunde, der bittend die linke Pfote erhebt, ein Stück Brod hin. Hinter dem Hirten steht nach rechts ein mächtiger Stier, links hat sich eine Ziege an einem Baume aufgerichtet und frisst von dem Blattwerk. Daneben zwei am Boden ruhende Ziegen. Rechts schliesst die Gruppe mit einem nur theilweise sichtbaren, aus Flechtwerk hergerichteten Stalle ab, durch dessen geöffnete Thür ein Schaf eingeht. Hier und dort einige Bäume und Sträucher.

Das Motiv ist in der antiken Kunst häufig und nicht in christlichem Sinne umzudeuten. Aehnliche Scenen: Bottari, t. 163, Millin, Voyage pl. 76, 1, 2; in S. Maria in Trastevere; Clarac, pl. 144, 183; 166, 73; Benndorf und Schöne, Lateran-Museum, S. 244, n. 48; Visconti, Museo P. Cl. IV, 16 *a* und *b*.

6.

Sarkophag-Fragment.

Marmor. Länge: 1·1 Meter; Höhe: 0·26 Meter.

Links sind drei nackte Knaben mit Spielen beschäftigt. Der erste links hält mit der Rechten eine am Boden stehende Scheibe aufrecht. Das Gesicht ist nach rechts gewendet, der Körper in Frontstellung. Er hat die linke Hand an die linke Schulter gelegt und macht eine Pause im Spiel. Der zweite Knabe, nach rechts gewendet, hält in der ausgestreckten rechten Hand einen Ball und schickt sich an, denselben in die Höhe zu schleudern. Der dritte Knabe, beflügelt, in schreitender Bewegung nach rechts, treibt mit einem Stäbchen eine Scheibe, indem er nach links rückwärts schaut. Weiterhin bilden rechts

vier Knaben eine zweite Gruppe. Der eine, beflügelt, schreitet, das Gesicht nach rechts wendend, nach links, indem er in der Rechten eine kleine dicke durchbohrte Scheibe trägt und in der Linken einen an die linke Schulter gelehnten Zweig. Neben diesem steht rechts ein zweiter Knabe, ebenfalls geflügelt. Den rechten Arm erhebt er halb nach oben, mit dem linken stützt er das Haupt. Der dritte trägt im Sinus der über die Brust fallenden Chlamys eine gleiche Scheibe wie der erste. Ein vierter endlich, welcher die Scene rechts abschliesst, schickt sich an, über eine aus zwei schmalen Leisten gebildete schiefe Ebene eine Scheibe herunterrollen zu lassen, indem er diese mit der Rechten aufsetzt. Mit der Linken hält er im Sinus eine zweite Scheibe. Am Boden links von dem Brettgerüst stehen fernerhin drei solche Scheiben. Zwischen diesen beiden Hauptgruppen von drei und vier spielenden Knaben befindet sich die Inschrift:

ΕΝΘΑΔΕ
ΚΟΙΜΑΤΑΙ
ΑΡΤΕΜΙΔΩ
ΡΑ ΕΝ ΕΙ
ΡΗΝΗ

Abgebildet bei Guattani, Monumenti inediti per l'anno 1786, t. III.

Das Relief führt drei verschiedene Spiele vor. Das Scheibentreiben entspricht dem beliebten Reifspiel (τροχός); vgl. O. Jahn ad Pers. III, 51; Berichte der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 1854, S. 255. Eine ähnliche Darstellung im Lateran-Museum (Bennd. und Schöne n. 30), eine andere im Klosterhof von S. Lorenzo in Rom. Für das von einer einzelnen Person ausgeführte Ballspiel (οὐρανία) ein weiteres Beispiel bei Panofka, Bilder ant. Lebens XIX, 8. Das dritte Spiel scheint eine Variation des Nussspieles zu sein, worüber zu vgl. Friedländer in den Annali dell' Istit. di corr. archeol. 1857, S. 142—146, tav. d'aggiunta B, C.

Die Darstellung ist der antiken Kunst entnommen, doch weist die Inschrift darauf hin, dass das vorliegende Monument ein christliches (oder ein jüdisches) ist. Anders Raoul-Rochette (Deuxième Mém. sur les ant. chrét., S. 27) auf Grund der Thatsache, dass κοιμᾶσθαι ἐν εἰρήνῃ, dormire in pace sich auch auf heidnischen Epitaphien finde. Diese Fälle sind indess äusserst selten; zudem begegnet der Name Artemidora auf einem christlichen Titulus aus S. Callisto (R. S. III, S. 388), wie auch Scheiben treibende Knaben auf christlichen Monumenten sich nachweisen lassen

(ebend. tav. XXX, 2, 3). Doch scheinen die gut gearbeiteten Reliefs aus einer heidnischen Werkstätte hervorgegangen und die auf eine spätere Zeit hinweisende mangelhaft ausgeführte Inschrift nachträglich hinzugefügt zu sein.

7.
Sarkophag-Fragment.

Marmor. Länge: 0·74 Meter; Höhe: 0·32 Meter.

Darstellung eines Mahles. Drei männliche Personen liegen zu Tische. Die beiden links, jugendlich, stützen, während die Rechte unbeschäftigt auf dem Tische ruht, mit der Linken das Haupt und schauen liebevollen Blickes einen bärtigen Mann an, der in der linken Hand einen Becher hält und zu ihnen zu sprechen scheint. Sie tragen sämmtlich die Tunika. Vor dem Speisepolster liegen drei Brode. Links ist ein Diener — in Exomis — beschäftigt, aus einem hohen Korbe Brod zu nehmen. Links schliesst die Scene, deren Hintergrund durch ausgespannte Tuchstücke gebildet wird, mit der Darstellung eines Baumes und einer tragischen Maske ab, rechts mit einer jugendlichen männlichen Figur, die in der Rechten eine Hirtenflöte, in der Linken ein Pedum hält. Linkes Bein und ein Stück des Pedum abgestossen. Sie wendet das Gesicht nach rechts und trägt eine ärmellose Tunika. Von dem Bilde einer weiblichen Orans, die weiterhin rechts anschloss, ist nur ein Arm- und Gewandstück erhalten. Zu dieser scheint jener Jüngling als Begleit-Figur gehört zu haben.

Das Relief ist sinnig entworfen und geschickt ausgeführt. Bemerkenswerth die zahlreichen Bohrlöcher.

Die Figur der Orans erweist das Fragment als ein christliches, während die übrigen bildlichen Darstellungen ebensowohl einem heidnischen Monumente angehören könnten. Aehnliche Gastmahls-Scenen finden sich nicht selten auf christlichen Reliefs wie auf Fresken. Vgl. d'Agincourt, Sculpt. pl. VIII, 20; de Rossi, Bull. 1865, S. 44. Becker, Darstellung Christi unter dem Bilde des Fisches, 1866, S. 121 f. Bosio, S. 349, 355, 395, 447. Heidnische Parallelen Clarac pl. 155 ff. Vgl. S. 51.

8.
Sarkophag-Fragment.

Marmor. Länge: 0·3 Meter; Höhe: 0·31 Meter.

In einem kesselförmigen Ofen mit grossen Schüröffnungen steht ein Jüngling in phrygischer Kleidung, das Gesicht nach

rechts gewendet. Er breitet betend die Arme aus (der linke Arm abgebrochen). Aus dem Ofen, dessen Rand bis an seine Hüfte reicht, schlagen rings um ihn die Flammen empor. Links kniet ein Diener, um das Feuer zu schüren. Er trägt ebenfalls phrygische Kleidung und wendet den Kopf nach links zurück zu einem bärtigen Manne in Pallium (König von Babel), der dem Vorgange zusieht und durch einen Gestus seine Zustimmung ausdrückt. Links neben ihm am Boden ein Bündel Holz. Die Wandfläche hinter dem Könige ist durch einen Teppich verhängt.

Ähnliche, doch weniger realistische Darstellungen bei Bottari, t. 87; 169.

Die Darstellung der drei Männer im feurigen Ofen findet sich auf Fresken ungefähr seit der Mitte des dritten Jahrhunderts (Bott., t. 158; 169; 181; 186; Garrucci II, 81; 69 und sonst). Die Kleidung ist fast durchgehends die phrygische, nur selten (z. B. Bottari, t. 158) erscheinen die Männer unbekleidet. Die Nebenfiguren sind den älteren Darstellungen fremd. Die sepulkral-symbolische Bedeutung der Scene wird durch die apostolischen Constitutionen (V, 10), Irenaeus (V, 5, 2) und Tertullian (de resurr. c. 58) bezeugt. Vgl. S. 17.

9.

Sarkophag-Fragment.

Marmor. Länge: 1·23 Meter; Höhe: 0·66 Meter.

Links halten zwei Eroten in Chiton einen siebenarmigen Leuchter, welcher aus Kugeln zusammengesetzt ist und auf jedem Arme eine Thonlampe antiker Form trägt. Unter den Clipeus am Boden eine mit zwei Löwenköpfen verzierte Kelter, in welcher drei, nur mit Perizoma bekleidete Jünglinge (ληνοβάται) Trauben zertreten. Sie legen sich gegenseitig die Hand auf die Schulter; zwei von ihnen führen lange Stäbe mit gebogenem Griff. Weiter rechts am Boden reitet ein kleiner Eros auf einem Hasen (nach rechts), indem er dessen Hals mit beiden Armen umschlungen hält. Neben ihm ein Eros von der Grösse der Medaillonträger, in Chlamys, die, einen Theil seiner Brust bedeckend, über die linke Schulter auf den Rücken herunterfällt. Er befindet sich in Frontstellung, wendet aber das Gesicht nach links und hält in der Rechten einen Korb mit Obst, in der Linken zwei Enten. Zu seinen Füssen reitet ein kleiner Eros auf einem Jagdhunde nach rechts. Die Gruppe schliesst

rechts mit den Bein- und Flügelstücken eines grösseren Eros ab, der in der Linken einen Hasen (Kopf abgestossen) trägt. Die Figuren zeigen noch Spuren früherer Vergoldung.

Der Leuchter erweist das Relief als ein für Juden gearbeitetes. Die übrigen figürlichen Darstellungen gehören dem heidnischen Bilderkreise an. Vgl. Clarac pl. 136, 122; Zoega, Bassiril. tav., 26; Bottari, t. I, S. 125; 1; de Rossi, R. S. I, tav. 30, 1.

10.

Zwei Sarkophag-Fragmente.

a.

Marmor. Länge: 1·13 Meter; Höhe: 0.92 Meter.

Die dargestellten Scenen vertheilen sich auf ein oberes und ein unteres Feld. Auf dem untern Felde links Christus (bärtig und in schmalem Ueberwurf), welcher seine Rechte auf das Haupt einer weiblichen Person legt, die, in Tunika interior, auf einem Felsstücke sitzt (nach rechts) und beide Arme vor sich hin ausstreckt. Links hinter ihr sind Fragmente einer stehenden männlichen Figur erhalten, die mit beiden Händen ein aufgeschlagenes Buch (Rolle?) hält und nach rechts gewendet ist. Unmittelbar daran schliesst sich rechts eine zweite Gruppe: Christus sitzt auf einem Felsen (Berg), hält in der Linken eine dicke Rolle und erhebt lehrend die Rechte (Mittel- und Zeigefinger ausgestreckt). Er trägt ein Pallium; seine ganze Brust ist entblösst und tritt starkknochig hervor. Der Gesichtstypus weicht von demjenigen der ersten Gruppe etwas ab und entspricht, wie auch die Bildung des Oberkörpers, dem Typus des thronenden Zeus. Zu seinen Füssen sitzen sechs männliche Personen in Tunika, welche in unnatürlicher Halsverdrehung, so dass die Stirn fast den Nacken berührt, zu ihm aufblicken und in der Reihenfolge von links nach rechts an Grösse zunehmen. Zur Linken Christi steht eine weibliche Figur mit edeln Zügen und griechischer Coiffure. Sie schaut zu ihm auf, indem sie zugleich Mittel- und Zeigefinger der Rechten nach rechts ausstreckt. Die dritte Gruppe zeigt einen nach rechts sitzenden Jüngling in Tunika, der beide Arme vor sich hin ausstreckt. Christus, in gleicher Gewandung wie in der zweiten Gruppe, steht vor ihm und legt die rechte Hand auf sein Haupt. Die linke hält ein Volumen. In der vierten Gruppe dagegen, die

rechts anschliesst, erscheint Christus wiederum in der Fassung der ersten Gruppe. Er steht nach rechts gewendet, führt in der Linken eine Schriftrolle und berührt mit der Rechten den Leib eines Jünglings, der, nur um die Hüften bekleidet, mit der Linken sich auf einen Stab stützt und mit der Rechten flehend den Arm Christi ergreift.

Auf dem obern Felde sieht man links ein ruhendes Schaf (nach links); rechts daneben sitzen am Fusse einer felsigen Erhöhung vier Personen (sehr verstümmelt) in kurzer Tunika und blicken starr in die Höhe. Auf der Felshöhe selbst sind nur noch vier nackte Füsse und der untere Saum eines Gewandes erhalten. Weiter rechts stehen drei Männer (obere Extremitäten abgestossen). Der erste und der dritte (von links nach rechts gezählt) sind in Tunika und Pallium gekleidet; dieser reicht jenem ein hohes Gefäss, dessen Rand abgebrochen ist. Zwischen Beiden steht ein Mann in blosser Tunika. Das Relief war früher mit Farbe und Vergoldung überdeckt, wovon noch Spuren wahrzunehmen sind.

Die Erklärung der Darstellungen, die dem Ende des fünften Jahrhunderts anzugehören scheinen, bietet einige Schwierigkeit. Die erste Gruppe lässt sich indess kaum anders denn zu Lukas 13, 10 ff. in Beziehung setzen. Der niedergeschlagene Blick des Weibes illustrirt sehr passend die Worte: „μὴ δυναμένη ἀνακύψαι εἰς τὸ παντελές" (v. 11). So erklären sich auch die hilfesuchend ausgestreckten Hände, und ebenso entspricht die Handauflegung dem Texte. Der stehende Mann mit dem Buche schliesslich würde dadurch, dass die Scene in einer Synagoge spielt, und ein ἀρχισυνάγωγος ausdrücklich genannt wird (v. 14), motivirt sein. — Die zweite Gruppe zeigt den zum versammelten Volke redenden Christus (Bergpredigt). Die pompöse Anordnung entspricht der feierlichen Einleitung der Erzählung im ersten Evangelium (5, 1 f.). Die zur Seite Christi stehende Frau lässt sich aus dem biblischen Berichte nicht bestimmen. Dass sie der weiblichen Gestalt der ersten Gruppe parallel gebildet ist, zwingt nicht dazu, in ihr dieselbe Person zu sehen, da einem so mittelmässigen Künstler wie dem Verfertiger dieses Reliefs es nahe liegen musste, gleiche Figuren zu bilden. Entweder repräsentirt die Frauengestalt die weiblichen Begleiterinnen Jesu überhaupt, oder sie ist Porträt der in dem Sarkophage Beigesetzten. Der Typus Christi, welcher hier begegnet, findet sich sonst nirgends in der altchristlichen Kunst und ist, wie schon bemerkt, antiken Zeusbildern entnommen. Vgl. bes. Clarac pl. 397, n. 666; pl. 401, n. 678 (auch die Aeskulap-Darstellungen ebend. pl. 547, n. 1154, 1155; pl. 549, n. 1157 u. s. m. bieten verwandte Züge). Die Stellung der Kirche zu solchen Nachbildungen spricht sich in der von Theophanes (Chronogr. ed. Bonn., vol. I, S. 174 ad annum

455) bewahrten Sage aus: „Τῷ δ'αὐτῷ ἔτει ζωγράφου τινὸς τὸν σωτῆρα γράψαι τολμήσαντος καθ' ὁμοιότητα τοῦ Διός, ἐξηράνθη ἡ χείρ u. s. w." Auch bei dem Entwurfe der weiblichen Gestalt scheint dem Künstler ein antikes Monument vorgelegen zu haben, da im fünften Jahrhundert die Skulptur unfähig war, mit eigenen Mitteln einen so klassischen weiblichen Kopf zu schaffen. Zudem ist die Gewandung roh ausgeführt. — Die folgende Gruppe schliesst sich genau an Lukas 18, 35 ff. an; nur die Handauflegung ist eine freie Zuthat des Künstlers, welche indess auch sonst häufig bei Darstellung dieses Wunders sich beobachten lässt. — Die vierte Scene stellt die Heilung des Aussätzigen dar (Matth. 8, 1 ff. und die Parallelen). — Die Reliefs des obern Feldes scheinen als eine Gruppe gefasst werden zu müssen, deren Erklärung durch die rechts erhaltenen Figuren ermöglicht wird, insofern der von der einen Person dargereichte Behälter wohl den Korb bezeichnet, in welchem auf altchristlichen Bildwerken beim Speisungswunder Brod oder Fisch Jesu zum Segnen dargereicht wird. Die vier sitzenden Personen würden in diesem Falle das gelagerte Volk darstellen und die Figur des Schafes die Scene als eine in freiem Felde vor sich gehende charakterisiren. Das Fusspaar rechts gehört dann dem zweiten Jünger an, der in einem anderen Korbe das Brod, beziehungsweise die Fische, nach rechts darreicht, dasjenige links einem andern aus der Begleitung Jesu.

b.

Länge: 1·1 Meter; Höhe: 0·58 Meter.

Auch dieses Fragment scheidet sich in ein oberes und in ein unteres Feld. Auf letzterem links Christus (die unteren Partien sind zerstört), bärtig, in Tunika und Pallium, nach rechts schreitend; seine Linke führt eine Rolle, die Rechte ist nach vorwärts halb erhoben. Vor ihm schreitet nach rechts, sein Bett tragend, der geheilte Gichtbrüchige, in Exomis. Im Hintergrunde zwischen Christus und dem Gichtbrüchigen wird der Kopf eines bärtigen Mannes (wahrscheinlich eines Jüngers), der nach rechts schaut, sichtbar. Die rechts anschliessende weitere Gruppe zeigt Christus und die Jünger, das Mahl am galiläischen Meere feiernd. Vier der letzten liegen zu Tische. Der erste links, bärtig, streckt den rechten Arm nach einem auf dem Tische liegenden Brodstücke aus, ebenso der zweite; der dritte, bartlos, trinkt aus einem Becher, der vierte, ebenfalls bartlos, kniet rechts am Ende des Tisches und schiebt mit der Linken dem zweiten Jünger ein Brod zu. Vor dem Tische stehen sechs gefüllte Brodkörbe. Hinter diesen Jüngern stehen vier bärtige Männer, von welchen die beiden links stehenden

die Tunika, der dritte (von links nach rechts gezeichnet) Tunika und Pallium, der vierte die Exomis trägt. Dieser letztere ist Christus. In der Linken hält er eine Rolle; die Rechte legt er auf das Haupt des vierten (von links nach rechts) der zu Tische Liegenden.

Darstellungen des galiläischen Mahles bieten ausserdem nur die Fresken der Sakramentskapellen in S. Callisto (vgl. S. 51), aber in durchaus anderer Auffassung. Die Handauflegung, das Fehlen des Fisches, sowie der Umstand, dass nur vier Jünger am Mahle theilnehmen, sind Eigenthümlichkeiten dieser Darstellungen, deren Motiv sich schwer erkennen lässt.

In der letzten Scene dieses Feldes erscheint wiederum der Gichtbrüchige, auf einer von vier Männern (nach rechts) getragenen Bahre stehend.

Chronologisch müsste diese Scene der oben erwähnten voranstehen, aber solche Verstösse gegen die wirkliche Zeitfolge der Begebenheiten sind in der späteren Kunst nicht selten. Auffallend aber ist, dass in direktem Widerspruch zu den evangelischen Berichten (Matth. 9, 2; Marc. 2, 4; Luk. 5, 24) der Paralytische auf der Bahre stehend dargestellt ist. Die Gruppe ist nicht vollständig erhalten; rechts befand sich wahrscheinlich Jesus, zu welchem der Zug sich hinbewegt.

Von den Reliefs des obern Feldes sind nur einige Fussstücke erhalten.

11.

Sarkophag-Fragment.

Marmor. Länge: 0·66 Meter; Höhe: 0·2 Meter.

Zwei beflügelte Eroten mit Chlamys auf dem Rücken tragen eine viereckige Tafel mit der Inschrift:

A ☧ Ω

DDNN VAIENTE AVGVIE
I VAIENTINIANOITIRCOAS
VIIII KAL IVNIAS DIE IOVIS LVNA XII
PICENTIVS QVI VIXIT ANNOS XXXIII
MENSIS XI DIES XVI BENEMEREN
TI IN PACE

(Dominis nostris Valente Augusto VI et Valentiniano iterum consulibus VIIII Kal. Junias die Jovis luna XII Picentius u. s. w.) Vgl. de Rossi, Inscript. I n. 275. Das Epitaph wurde an der Via Appia gefunden und gehört dem Jahre 378 an. Ueber die chronologischen Angaben siehe de Rossi a. a. O.

Nordwand.

12.

Sarkophag-Fragment.

Marmor. Länge: 0·655 Meter; Höhe: 0·315 Meter.

Zwei streng entworfene nach links schreitende Schafe. Zwischen beiden ein Palmbaum. Unter diesem Felde die Inschrift:

(sanct) VS (Palmzweig) IOHANIS EVAN.

Darunter rechts Fragment eines Kopfes. Die Buchstaben und der Palmbaum und -zweig sind roth ausgelegt.

Das Relief gehört schon der mittelalterlichen Kunstentwicklung an.

13.

Sarkophag-Fragment.

Marmor. Länge: 0·18 Meter; Höhe: 0·54 Meter.

Vollständig erhaltene Figur eines bärtigen Hirten in kurzer Tunika, nach rechts gewendet, mit linkem Spielbein. Er stützt sich auf einen kräftigen Stab, den er mit der Rechten hält, während er den linken Arm leicht auf demselben ruhen lässt. Auf seinem Rücken trägt er in einem um den Hals geknoteten Tuche ein Lamm, dessen Kopf aus der Umhüllung hervorragt.

Das Relief ist gut gearbeitet, das Motiv ein heidnisches, so dass es zweifelhaft bleibt, ob der Sarkophag christlichen Ursprunges ist. Jedenfalls hat die Darstellung keinen symbolischen Inhalt.

14.

Sarkophag-Fragment.

Marmor. Länge: 0·42 Meter; Höhe: 0·23 Meter.

Links der Gute Hirte, in Tunika, die rechte Schulter entblösst, die Lenden gegürtet. Sein Gesicht ist nach rechts gewendet. Er ist bartlos und trägt kurzes Haar. Mit beiden Händen hält er einen auf seinen Schultern liegenden Widder. Rechts ein Baum und vor demselben ein Schaf in ruhiger Stellung, nach rechts gerichtet, wo das Fragment einer Orans erhalten ist. Am obern Saume des Reliefs läuft die Inschrift:

SANCTISSIMAE . . . .

Ueber den Guten Hirten vgl. S. 65.

15.

Sarkophag-Fragment.

Marmor. Länge: 0·3 Meter; Höhe: 0·22 Meter.

Rechts zwei gezäumte nach links über einen umgestürzten Korb galoppirende Ziegenböcke, die einen Wagen zogen. Die Hand, welche die Zügel hält, ist rechts noch sichtbar. Auf dem rechts gespannten Ziegenbocke reitet ein Eros, der rückwärts blickt; vor dem Gespann schreitet nach links, mit zurückgewendetem Gesichte ein Jüngling in Exomis. In der Rechten hält er einen Zweig; in der Linken eine Leine, an welcher er das Thier, auf dem der Eros reitet, führt. Viele Bohrlöcher.

Auf dem obern Gesimsstreifen des Reliefs die Inschrift:

MARCELLINVS HIC DORMIT IN PACE.

Drittes Jahrhundert. Die Inschrift erweist das Epitaph als ein christliches; das Motiv ist heidnisch. Vgl. Clarac, pl. 162, 88; pl. 181, 158; Helbig, Wandgemälde, n. 779; 787; 789; Buonarroti, Medaglioni, S. 1.

16.

Sarkophag-Fragment.

Marmor. Länge: 0·4 Meter; Höhe: 0·26 Meter.

Zwei Ochsen ziehen nach rechts einen zweiräderigen Karren, auf welchen ein hoher Korb mit Früchten geladen ist. Hinter dem rechts gespannten Zugthiere steht ein Fuhrmann, der in der Rechten einen langen Stock führt, und die Linke aufmunternd erhebt. Ein zweiter, rechts stehend, schlägt dasselbe Thier, welches eine widerspänstige, rückgängige Bewegung macht, mit einem kurzen Stabe auf den Kopf. Beide Fuhrleute sind bärtig und in kurze Tunika gekleidet.

Das Motiv ist heidnisch (Clarac, pl. 136, 122; 162, 123) und da auch die Ausführung des Reliefs auf das dritte Jahrhundert weist, so ist dasselbe als ein nicht-christliches Werk zu betrachten.

17.

Sarkophag-Fragment.

Marmor. Länge: 0·2 Meter; Höhe: 0·21 Meter.

Ein Eros, mit Chlamys über der linken Brust, hält in der Linken einen mit Früchten (?) gefüllten Korb, in der Rechten einen Hasen. Sein Angesicht ist nach links gewendet, woselbst

von einer weitern Gruppe nur ein Fuss und ein Gewandstück erhalten sind.

Personification des Herbstes. Heidnisches Motiv. Vgl. Benndorf und Schöne a. a. O., n. 198, S. 116; n. 381, S. 257; Piper a. a. O., II, S. 323 ff.

18.

Sarkophag-Fragment.

Marmor. Länge: 0·28 Meter; Höhe: 0·22 Meter.

Neben einem Schilde mit der Inschrift

· KAT ·

ΠΡΟ · IZ · ΚΑΛ ·

· ΑΠΡΙΛΙΩΝ ·

steht rechts auf einer Säule eine tragische Maske und eine weibliche Figur (Kopf und linke Körperseite abgestossen), die in der Rechten eine Flöte hält (Euterpe). Heidnisches Motiv.

19.

Sarkophag-Fragment.

Marmor. Länge: 0·52 Meter; Höhe: 0·4 Meter.

Auf einem Gewandstück, welches links ein Eros, mit Chlamys auf dem Rücken, nach links blickend, hält, das Brustbild einer Frau von edlem Gesichtsausdruck. Sie trägt Tunika und Palla und blickt halb nach links. Der rechte Arm (der linke fehlt) ist zum Gebet erhoben.

Vgl. Boldetti, S. 466; de Rossi, R. S., t. I, tav. XXX, 1 u. s. ö.

20.

Sarkophag-Fragment.

Marmor. Länge: 0·17 Meter; Höhe 0·19 Meter.

Rechts ein Baumstamm. Davor links ein von einem Kranze umwundener Altar mit einer Herme (der obere Theil fehlt). Am Rande rechts von oben nach unten laufend die Inschrift:

. . . CLE PELAGIO.

Heidnisches Relief, das durch Zufall in eine christliche Katakombe gerathen ist.

Ostwand.

21.

Sarkophag-Fragment.

Marmor. Länge: 0·85 Meter; Höhe: 0·14 Meter.

Drei Masken. Zwischen den beiden rechts geordneten die Inschrift:

ΕΝΘΑΔΕ ΚΕΙ
ΤΑΙ ΦΑΥϹΤΙΝΑ

Darunter links Horn, Kandelaber, Palmzweig, rechts שלום. — Grabmonument einer jüdischen Schauspielerin, im vorigen Jahrhundert an der Via Appia gefunden.

Lupi, Epit. Sev., S. 177;

22.

Epitaph-Fragment.

Marmor. Länge: 0·31 Meter; Höhe: 0·29 Meter.

Unter der theilweise unlesbar gewordenen Inschrift die Verstorbene als Orans (untere Partien zerstört).

II. Graffiti.

Südwand.

23.

Fragment einer Marmortafel.

Breite: 0·35 Meter; Höhe: 0·28 Meter.

Theil einer Kreiszeichnung mit vier Radien, darunter · I · X · Θ · Y · C ·, weiterhin . . . LIORV . . . Vgl. de Rossi, Bull. 1873, tav. VIII, 3, wo das Fragment nach einer handschriftlichen Zeichnung d'Agincourt's ergänzt ist.

Die Worte . . . LIORVM lassen sich kaum zu QVINTILIORVM ergänzen, wie de Rossi will (a. a. O., S. 89 ff.). Wenn auch feststeht, dass in der Nähe des Fundortes (sogenannte „Roma vecchia" an der Via Appia) die Quintilier ein Landhaus besassen, so ist doch nicht wahrscheinlich, dass von der Zeit des Commodus an, der die Besitzer hinrichten liess und ihre Güter konfiscirte, bis zum vierten Jahrhundert, welchem das Monument durch das Monogramm zugewiesen wird, der Name sich erhalten habe; ebensowenig ist eine Restituirung desselben im vierten Jahrhundert denkbar, jedenfalls nicht nachzuweisen. Das Marmorstück scheint in irgend einer Weise als Ornament gedient zu haben.

24.

Marmor-Epitaph.

Verschiedenes Handwerkszeug — ein Richtmass, zwei spitze Instrumente (Meissel?) und ein Dreiecklineal — um zwei auf Zweigen sitzende Tauben geordnet. — Perret, Catac. pl. 47, 19.

Embleme, die den Beruf des Verstorbenen anzeigen, sind auf christlichen, wie auf nichtchristlichen Epitaphien häufig.

25.

Marmor-Epitaph.

Fünf durch Linien gekreuzte Brode, darunter zwei über einandergeordnete, nach rechts schwimmende Fische. Perret, pl. 47, 18. Becker a. a. O., S. 74. Vgl. oben S. 42. Das Monument stammt aus S. Ermete.

26.

Marmor-Epitaph.

In einem Kreisornamente der Gute Hirte in Tunika und gegürtet. Links neben ihm ein Schaf, rechts ein Bock, beide von ihm abgewendet. Ein Schaf trägt er auf der Schulter. Zu seiner Linken ein Baum, zu seiner Rechten das Monogramm [A].

27.

Marmor-Epitaph.

Guter Hirte in Tunika und gegürtet, mit Hirtentasche. Er hält den rechten Arm ausgestreckt und führt in der Linken ein Pedum. Rechts neben ihm ein Bock, links ein weibliches Schaf, beide zu ihm hinblickend. Weiterhin links und rechts zwei Bäume und zwei Vögel. — D'Agincourt, Sculpt., pl. VII, 10. Perret, pl. 48, 20.

28.

Marmor-Epitaph.

Das Monument zeigt das Monogramm Christi mit A und Ω, einen Kreis, eine Palme und die sogenannte crux gammata unmittelbar verbunden.

Die crux gammata, in der indischen Religion das Zeichen des heiligen Feuers (svastika), lässt sich seit dem Ende des zweiten Jahrhunderts im

christlichen Bilderkreise nachweisen, in welchen es nicht sowohl in bewusster Reflexion über seine Aehnlichkeit mit dem phönicischen Tau, d. h. das Kreuzeszeichen verhüllend aufgenommen wurde (de Rossi, Bull. 1868, S. 91; Zöckler, Das Kreuz Christi, S. 141 ff. — Dagegen Zeitschrift für Kirchengeschichte 1879, S. 479), sondern um der allgemein mysteriösen Bedeutung willen, die man diesem Zeichen beizulegen sich gewöhnt hatte. Der Kreis — Bild der Ewigkeit — ist ebenfalls ein Symbol ausserchristlichen Ursprunges und tritt erst spät in den christlichen Bilderkreis ein.

29.

Marmor-Epitaph.

Brustbild einer jungen Frau mit lockigem Haar und Perlenschnur um den Hals, in gestreifter Tunika; links und rechts neben ihr je eine Säule, auf welcher eine Taube steht mit einem Zweige im Schnabel. Näher heran links und rechts Monogramm Christi. Dasjenige rechts mit tief herabgezogenem Mittelbalken.

Abbildungen des Verstorbenen finden sich auf heidnischen wie auf altchristlichen Epitaphien; vgl. nn. 30, 31, 46, 54 u. s. w.

Die beiden Säulen stellen die Pforten des Paradieses dar; die Tauben mit dem Friedenszweige symbolisiren den durch den Tod und den Eingang in's Himmelreich errungenen Frieden. Daneben finden sich die Tauben als blosses Ornament verwendet. Die Annahme, dass dieselben auch als Bild der Seelen der Verstorbenen zu fassen seien (de Rossi, Bull. 1864, S. 12 ff.; R. S. II, S. 311 f.; Martigny, Dict. Colombes, und sämmtliche älteren Erklärer), ist nicht zu begründen.

30.

Marmor-Epitaph.

Weibliche Orans in Stola und Palla, welcher links eine Taube mit einem Zweige entgegenfliegt; rechts das Monogramm Christi.

Vgl. Tertull., Adv. Val., c. 2: „(columba) a primordio divinae pacis praeco."

31.

Marmor-Epitaph.

Unter der Inschrift Palme, Siegeskranz und männlicher Kopf (Porträt).

32.

Marmor-Epitaph.

Links neben der Inschrift ein Vogel (Taube?) auf einem Lorbeerzweige. Darüber Monogramm Christi.

33.

Marmor-Epitaph.

Unter der Inschrift: Herzblatt (Ornament), Anker, Taube auf einem Lorbeerzweige, Herzblatt.

34.

Marmor-Epitaph.

Zwischen der Sigla D — M (dis manibus) ein Lorbeerkranz mit Schleifen. Darunter ΙΧΘΥC · ΖΩΝΤΩΝ, und tiefer zwei Fische rechts und links, einem Anker zugewendet. Das Epitaph stammt aus dem vatikanischen Cömeterium. Marchi, Mon. prim., S. 70; Perret, pl. 43, 2; de Rossi, Bull. 1870, S. 59; Becker, S. 68. S. oben S. 229 ff.

35.

Marmor-Epitaph.

Guter Hirte in Tunika und gegürtet, von zwei Schafen, die zu ihm aufschauen, begleitet; ein drittes trägt er auf der Schulter. Rechts ein Baum; auf demselben eine Taube. Zwischen diesen Darstellungen die Inschrift zerstreut. Fundort S. Ermete.

Lupi, Epit. S. Sev., S. 137, Perret, t. V, pl. 43.

Nordwand.

36.

Marmor-Epitaph.

Daniel, nackt, mit langem Haar; links und rechts ein Löwe von hundeähnlicher Gestalt, zu ihm aufblickend. Rechts ein Vogel auf einem Zweige sitzend und an dessen Frucht pickend. Rohes Graffito aus später Zeit.

Ueber den symbolischen Inhalt dieser Scene vgl. S. 17.

37.

Marmor-Epitaph.

Zwei Handwerks- (Steinmetz-) Instrumente. Vgl. n. 24.

38.

Marmor-Epitaph.

Verschiedene an einer Stange hängende Utensilien (Spiegel?).

39.

Marmor-Epitaph.

Zwei Tauben links und rechts neben einem Kantharus. Darüber Monogramm Christi.

40.

Marmor-Epitaph.

Kopf und Brust eines Hundes mit Halsband. Sehr realistisch gehalten. Ueber die Bedeutung vgl. n. 46.

41.

Marmor-Epitaph.

Ein springendes Hündchen mit Halsband. S. n. 46.

42.

Marmor-Epitaph.

Zwei Tauben am Rande eines Kantharus sitzend.

43.

Marmor-Epitaph.

Noah, mit Tunika bekleidet, in einem Kasten stehend, der oben überdeckt ist und (links) einen Fuss hat. Links fliegt eine Taube mit Oelzweig herbei.

44.

Marmor-Epitaph.

Bärtiger Schäfer auf einem Felsstücke sitzend, in Tunika und Stiefeln. Er blickt nach rechts und hält in der Linken einen Stab, die Rechte nach einem vor ihm stehenden Schafe ausstreckend.

Genrebild ohne symbolischen Inhalt.

45.

Marmor-Epitaph.

Noah als Orans in einem überdeckten, ornamentirten Kasten. Gewandung wie n. 43. Links fliegt die Taube herbei, ohne Zweig.

Die Darstellung des Noah lässt sich seit dem Anfange des zweiten Jahrhunderts in der christlichen Kunst nachweisen. Bei den Kirchenschriftstellern (s. Aringhi, R. S. II, S. 472; vgl. I, Petrus 3, 19 f.) ist der Vergleich der Arche mit der Kirche beliebt; da es sich indess um eine sepulkrale Darstellung handelt, so ist es richtiger, den Inhalt derselben als eine Symbolisirung der aus dem Tode geretteten und des himmlischen Friedens theilhaftig gewordenen Seele zu fassen. Vgl. auch Hebr. 11, 7 und Christliches Kunstblatt 1879, S. 140 ff.

46.

Marmor-Epitaph.

Sitzendes Mädchen, in Tunika. In der Rechten hält sie einen Vogel, welchen sie an einer mit der Linken gehaltenen Traube picken lässt. Perret, pl. 52, 36.

Das Motiv ist auf heidnischen Monumenten häufig. Man pflegte die Thiere, für welche die Verstorbenen eine besondere Vorliebe hatten, mit diesen abzubilden, oft in scherzhafter Situation. Clarac, pl. 170, n. 280; C. J. Gr., n. 2137; Benndorf und Sch., n. 344, S. 216; n. 448, S. 314; C. J. G., 3271; 3297; Annal. dell' Ist. 1837, S. 125; de Rossi, R. S., t. II, tav. XLIX, 7; Boldetti, S. 368, 365, 375; Fabretti, S. 574. Vgl. n. 40 und 41.

47.

Marmor-Epitaph.

Eine Zange und ein anderes unbestimmbares Werkzeug. De Rossi, Inscript. christ. I, n. 243.

Nach Brunati (Musei Kirch. Inscript., Mediol. 1837, S. 113) stammt das Epitaph aus einem Grabe „cum sanguinis vasculo"; daher werden von ihm wie von Lupi (Epit. Sev., S. 98) die Graffitozeichnungen als Marterwerkzeuge gefasst. Indessen gehört laut der Angabe

. . . . CON II GRATIANO III · ET EQVITIO

das Monument dem Jahre 374 an.

Ostwand.

48.

Marmor-Epitaph.

Links Monogramm Christi; rechts Taube mit Oelzweig. Perret, pl. 51, 33.

49.

Marmor-Epitaph.

Ein Mann in enganschliessender, aufgegürteter Tunika ist beschäftigt, mit der Rechten Samen auszuwerfen; mit der

Linken hält er einen kleinen geflochtenen Korb. Rechts ein (Palm-?) Baum. Perret, pl. 52, 38; Martigny, Dict. Instr., S. 379.

Es handelt sich in dieser Darstellung schwerlich um die Parabel von dem Säemanne, sondern das Graffito stellt den hier Beigesetzten dar. Auf einen Mann aus niederem Stande weist auch die rohe Zeichnung.

50 und 51.

Marmor-Epitaph.

Inschrift begleitet von zwei Masken und einem siebenarmigen Leuchter. Jüdisches Monument.

52.

Marmor-Epitaph.

Links Kranz, rechts Palme. Perret, pl. 46, 13.

53.

Votiv-Monument.

Gross ausgeführter Fuss, aus S. Ermete. Perret, pl. 52, 37; Lupi, S. 70.

Gleiche Darstellungen finden sich auf heidnischen Monumenten; vgl. Lupi a. a. O.; Fabretti, Inscript., S. 471 f. Der Votivzweck kann keinem Zweifel unterliegen; eine Umdeutung in specifisch-christlichem Sinne (z. B. Martigny, Dict. Pied.; Bellermann, Die altchristlichen Begräbnissstätten, S. 33; Lupi a. a. O.) ist nicht zulässig.

54.

Marmor-Epitaph.

Ein Mann, in aufgelöster, gestreifter Tunika, hält in der Rechten ein Stäbchen empor und ergreift mit der Linken einen Krug, der vor ihm auf einem kunstvoll ausgelegten Tische steht. Perret, pl. 52, 39.

Die Darstellung ist nicht mit Perret auf einen Agrimensor zu beziehen, sondern auf einen faber subaedanus (intestinarius), und der Tisch ist einer jener kunstvollen, mit kostbaren Holzarten ausgelegten mensae citreae, welche zur Zeit Cicero's in Rom in Mode kamen, worüber Plinius h. n. XIII, §. 92; Dio Cass., LXI, 10. Einen Weinkrug in der Hand des Verstorbenen sieht man auch sonst auf altchristlichen Monumenten (Boldetti, S. 208; Garr., Vetri, tav. 33, 2) in Anlehnung an heidnische Darstellungsweise. Das Stäbchen bezeichnet den Meister im Gegensatz zu den Gesellen. Andere Darstellungen aus dem Handwerksleben bei Fabretti, S. 587;

Garrucci a. a. O.; de Rossi, t. II, tav. 45, 55; im Lateran-Mus. Pil., XVI, 33 und sonst.

55.

Marmor-Epitaph.

Links ein Rost (?), rechts ein Zweig (Palme?).

Das Monument gehört der Gruppe n. 24 an.

56.

Marmor-Epitaph.

Unter der Inschrift IRENEVS links ein von sechs Radien durchschnittenes Brod, daneben rechts ein nach links springender Hase; ferner ein Vogel, der einen Zweig im Schnabel trägt. Perret, pl. 47, 16.

Die Bedeutung des Hasen, welcher auf heidnischen Monumenten vorzugsweise eine Beziehung auf den Aphrodite-Kultus hat, ist im christlichen Bilderkreise nicht klar. In den Darstellungen auf Lampendisken scheinen nur mechanische Nachbildungen der Antike vorzuliegen. Auf Epitaphien lässt sich das Sujet am einfachsten aus der unter n. 46 erwähnten Sitte erklären, wenn nicht vielleicht sogar die Bedeutung von lepus als eines Schmeichelnamens (Plaut. Cas. 1, 50) hier in Betracht zu ziehen ist. Das Brod hat schwerlich eine Beziehung auf die Eucharistie, wie angenommen wird, sondern ist hier an die Stelle der Früchte getreten, an denen nagend Hasen und andere Thiere sonst sich dargestellt finden; vgl. de Rossi, Bull. 1873, tav. VI, 2; Passeri, Lucernae II, tav. 18; King, Antique gems, vol. II, 55, 5.

57 und 58.

Zwei Marmor-Epitaphien.

1. Palmbaum. — 2. · D · (Palmzweig) · M · (Palmzweig) · B · (Baum). Perret, pl. 51, 34; 46, 14.

Palmzweig und Palmbaum stehen identisch: Beide bezeichnen den Sieg über den Tod. · B · ist in benemerenti aufzulösen oder, wohl richtiger, als Verschreibung für S (sacrum) anzusehen.

59.

Marmor-Epitaph.

Gezäumtes Pferd, in schreitender Bewegung nach links. Darüber Palmzweig und rechts meta. Nach Boldetti (S. 461) aus S. Callisto, d. h. aus einem der Cömeterien an der Via Appia. Lupi, S. 57; Perret, pl. 50, 28.

Das Pferd auf altchristlichen Monumenten hat eine bestimmte persönliche Beziehung auf den Verstorbenen, insofern dasselbe, wie auf heidnischen Epitaphien, entweder an den Namen des Verstorbenen oder an seine oder seiner Familie sociale Stellung oder an einen in der Rennbahn erfochtenen Sieg erinnern soll. Vgl. Bellori, Picturae ant. crypt, S. 187, 190; Fabretti, S. 267, nn. 167, 168; Boldetti, S. 215. Daher befindet sich das Pferd auf christlichen Monumenten gewöhnlich in ruhiger Stellung (Lupi, S. 57, 2) oder langsam vorschreitend (de Rossi, R. S., t. III, tav. 38, und auf diesem Epit.), ferner blos gezäumt (Lupi, de Rossi a. a. O.) oder gesattelt (Bullett. 1873, tav. XI, 2), wodurch eine symbolische Bedeutung der Darstellung (Rennen nach der Krone des Lebens) ausgeschlossen wird. Ferner handelt es sich (I. Cor. 9, 24; II. Tim. 4, 7) nicht um ein Wettrennen zu Wagen, sondern um einen Wettlauf zu Fuss. Zur entgegengesetzten Ansicht vgl. Bull., 1837, S. 135 ff.; 1867, S. 82 ff; Martigny, Dict. Cheval. — Das Pferd auf diesem Epitaph, welches einer VETTIA SIMPLICIA von ihrer Mutter errichtet ist, deutet an, dass ein Angehöriger dieser Familie im Cirkus Sieger gewesen ist (Palme und Meta), ein Ereigniss, das als ruhmvolle Familien-Tradition in Erinnerung gehalten zu werden pflegte. Das Abstutzen nnd Umwickeln des Schweifes, wie es das Graffito zeigt, war in spätrömischer Zeit sehr gebräuchlich (Schlieben, Die Pferde des Alterthums, Leipzig 1867, S. 139.)

60.
Marmor-Epitaph.

Links Taube, einen Zweig tragend, daneben rechts männlicher Orans in gestreifter Tunika, weiterhin Monogramm Christi und darüber Haupt eines bärtigen Mannes. Perret, pl. 45, 6.

Das Epitaph ist einem Priscus von seinem Bruder gesetzt. Da der Orans nur erstern bezeichnen kann, so ist wohl der beigefügte Kopf als das Porträt des Stifters des Monumentes zu betrachten.

61.
Spott-Crucifix.

An ein Kreuz ist eine menschliche Gestalt, in kurzer Tunika, mit Eselshaupt, geheftet. Sie blickt nach links, woselbst eine männliche Figur, nach rechts gewendet, ihr eine Kusshand zuwirft. Darunter die Inschrift: ΑΛΕΞΑΜΕΝΟϹ || ϹΕΒΕΤΕ || ΘΕΟΝ. Das Graffito, welches im Jahre 1856 am südlichen Abhange des Mons Palatinus entdeckt wurde, persiflirt einen Christen. Garrucci, Il Crocifisso graffito in casa dei Cesari, Roma 1857; Piper, evang. Kal. 1864, S. 78; Becker, Das Spott-Crucifix, Bresl. 1866; Kraus, Das Spott-Crucifix vom Palatin, Freib. 1872.

III. Lampen[1]).

a) Specifisch christliche.

62—78. Terracotta. Mit den auch sonst bekannten Monogramm- und Kreuzesformen.

79. Terracotta. Mit einem gleichschenkeligen, auf einer säulenartigen Basis stehenden Kreuz. Perret, pl. 13, 4.

80. Terracotta. Die Rückkehr der Kundschafter aus dem gelobten Lande. Sie sind unbekleidet und tragen an einer Stange eine grosse Traube.

81. Terracotta. Die drei Hebräer vor der Bildsäule des Königs von Babel. Sie tragen Tunika und phrygische Mütze und sind von einer vierten Person (König oder Trabant) begleitet.

82. Terracotta. Figur eines nur mit einem Perizoma bekleideten Orans. Derselbe blickt nach rechts. Daniel oder Adam.

83. Terracotta. Guter Hirte, in Tunika, ein Schaf auf der Schulter tragend.

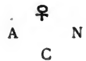
84. Terracotta. Fragment einer Darstellung wie Nr. 81.

85. Terracotta. Eine nackte Frauengestalt, welche mit der Linken die Scham bedeckt und die Rechte auf der Brust ruhen lässt. Eva (? oder heidnische Darstellung, vgl. Nr. 92).

86. Bronze. Lampe, von zwei Kettchen getragen, mit Griff in Kreuzesform. Martigny, Dict. Lampes, S. 407.

87. Bronze. Lampe, von zwei Kettchen getragen. Der Griff läuft in einen Drachenkopf aus. Vgl. Bull. 1868, S. 94.

88. Terracotta (weissl. Thon). Aegyptischer Provenienz. Auf dem Diskus



= ANTONIOC.

89. Aus demselben Material und ebenfalls ägyptischer Provenienz. Um den Diskus die mit schwarzer Flüssigkeit geschriebene Legende: + ΟΑΓΗΟC CAKEPΔOC. Brunati a. a. O., S. 101.

---

[1]) Die kleine Sammlung umfasst mit Einschluss der Fragmente circa 64 Exemplare, von denen die bemerkenswertheren in Folgendem aufgeführt sind. Einige andere Lampen mit Monogrammformen, die bei den Ausgrabungen auf dem Esquilin und dem Monte della Giustizia zum Vorschein gekommen sind, befinden sich, mit antiken gemischt, in dem Korridor der Inschriften und bieten nichts Besonderes.

90. Aus demselben Material. Aegyptisch. Auf dem Diskus mit Schwarz geschrieben: ☓ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ‖ ΚΗΡΥΑΛΟΥ. Ueber die Bedeutung dieser Inschriften siehe de Rossi, Bull. 1866, S. 72.

b) Mit antiken Sujets[1].

91. Terracotta. Hirt, unter einem Zeltdache sitzend und die Flöte blasend. Daneben ein Hund, der einen Hasen jagt.
92. Terracotta. Nackte Frauengestalt, welche mit der Rechten die Scham bedeckt und die Linke auf das Haupt gelegt hat (Venus? vgl. Nr. 85).
93. Terracotta. Nackte männliche Figur, die mit beiden Händen von sich ab eine Traube hält (vielleicht auch einer der Kundschafter, vgl. Nr. 80).
94. Terracotta. Brustbild der Diana.
95. Terracotta. Kopf eines Kriegers mit griechischem Helm.
96. Terracotta. Jäger in Tunika und Mantel. In der Linken hält er einen Bogen, welchen er soeben abgeschnellt hat, wie die Bewegung des rechten Armes zeigt. Rechts springt ein Hund auf in der Richtung des abgeschossenen Pfeils. Vgl. Passeri, Lucernae I, tav. 18.
97 und 98. Terracotta. Maske.
99 und 100. Terracotta. Taube. Vgl. Passeri III, tav. 84.
101. Terracotta. Taube, welche eine Traube im Schnabel trägt.
102. Terracotta. Delphin.
103 und 104. Terracotta. Fisch.
105. Terracotta. Springender Steinbock.
106. Terracotta. Springender Löwe.
107. Terracotta. Kantharus.
108. Terracotta. Palmzweig. Vgl. Passeri III, tav. 42.

c) Mit jüdischen Emblemen.

109—111. Terracotta. Siebenarmiger Leuchter. Perret, pl. 13, 4.

[1]) Ich führe Nr. 99—101 unter dieser Rubrik auf, weil die Darstellung der Taube, wenn dieselbe auch im Laufe der Zeit eine echt christliche geworden ist, dem heidnischen Bilderkreise entstammt, und in diesen Fällen wohl letzterem angehört. Ein Gleiches gilt von Nr. 102—104, 108.

IV. Verschiedene Gegenstände.

112. Terracotta-Ampulle. Höhe 0·085 Meter, Breite 0·065. Meter. Oben abgestossen. Auf der einen Seitenfläche der heilige Mennas als Orans, in Soldatenkleidung; links und rechts neben seinem von einem Nimbus umrahmten Haupte ein Kreuz, tiefer links und rechts ein Kameel in fast vertikaler Stellung mit dem Kopfe nach unten gewendet. Auf der andern Seite der Ampulle ein mit Perlen besetztes und von einem Kranze umschlossenes Kreuz.

Diese nicht seltenen Gefässe dienen zur Aufbewahrung des Oeles, welches die Pilger vom Grabe des heiligen Mennas in der Nähe von Alexandrien nahmen, und gehören dem sechsten oder siebenten Jahrhundert an. Vgl. Bull. 1869, S. 31, f., 46; 1872, S. 30.

113. Zwei Fische, der eine aus Elfenbein mit durchbohrtem Auge, der andere grösser und aus Bronze mit Ring im Maule.

Fische aus Bronze, Elfenbein, Krystall und sonstigem Material wurden von Heiden und Christen als Amulette getragen. Vgl. de Rossi, Bull. 1863, S. 38; 1875, S. 138 ff.; Martigny, Dict. Poisson, S. 654. Die bekannte Symbolik (ΙΧΘΥC) knüpft sich erst später an dieselben.

114. Kleines Schaf aus Bronze. Dasselbe trägt auf dem Kopfe ein Kreuz und hat offenbar als Spielzeug gedient.

Solche kleine Thierfiguren werden auch in antiken Gräbern häufig gefunden; Vgl. de Rossi, R. S. t. III, S. 586.

115. Eine kleine Schnellwage aus Bronze von geschickter Ausführung. Wahrscheinlich ebenfalls nur Spielzeug.

116. Stück eines Bronze-Kandelabers in Form eines Pflanzenstengels.

117. Sechs Böden von Glasschalen und mehrere unbedeutende Fragmente von Fondi d'oro[1]).

118 und 119. Zwei Mosaikstücke, das eine mit der Darstellung einer Qualle, das andere mit derjenigen eines Fisches (Aal?).

Gute Arbeit. Nichtchristlich.

---

[1]) Von den von Garrucci im Jahre 1864 als im Museo Kircheriano befindlich bezeichneten Goldgläsern (Vetri antichi, tav. I, 1, 4; III, 4, VI, 8; XVII, 5, 8, 9; XXVI, II; XXXII, 2; XXXVI, 2; XXXVIII, 1; XXXIX, 9; XI, 4) habe ich nur noch diese dürftigen Reste gefunden. Was aus den übrigen geworden ist, konnte ich nicht in Erfahrung bringen.

120. Vase aus schwarzem Marmor. Höhe (ohne Basis) 0·9 Meter; grösster Umfang cirka 0·79 Meter. Der obere Rand des Monumentes ist theilweise ausgebrochen, die Figuren sind sehr abgestossen. Die moderne Restauration ist, soweit sich sehen lässt, richtig ausgeführt. Die Aussenfläche der Vase, die im Jahre 1845 in Rom gefunden wurde, ist in drei ringsum laufende Felder getheilt. Die beiden untern, an deren Grenzlinie links und rechts ein Satyrkopf angebracht ist, weisen flach ausgearbeitete Akanthusblätter und stilisirte Blumen auf; das obere zeigt in Hochrelief die Huldigung der Hirten vor Maria und Christum inmitten der Apostel thronend. Maria (Kopf, rechter Arm und linke Hand abgestossen), sitzt in Tunika und Stola gekleidet auf einem Throne, dem Beschauer entgegengerichtet. Ihre Füsse ruhen auf einem Scabellum. Auf ihrem Schoosse mit eingezogenen Beinen der nackte Knabe (Kopf und ein Bein fehlen), dem die Mutter, ihn mit beiden Händen haltend, die Brust reicht. Rechts neben dem Throne ist der Körper, der halbe rechte Arm, das linke Bein und der rechte Fuss eines nach links schreitenden Mannes erhalten, welcher kurze, enganschliessende Tunika, enge Hosen und Sandalen trägt. Ihm folgt ein zweiter (Kopf, Arme und Beine abgestossen) in gleicher Kleidung, ebenfalls nach links vorwärts schreitend. Links neben dem Throne sind nur noch die Fragmente zweier männlicher Figuren erhalten, eine dritte ist ganz ausgebrochen. Die andere Hälfte des obern Feldes nimmt die Darstellung des unter seinen Jüngern thronenden Christus ein. Christus (Gesicht, rechter Fuss und linker Unterarm abgestossen) sitzt auf einem Stuhle, welcher demjenigen der Maria entspricht, in Tunika und Obergewand. In der halb gesenkten Linken hält er eine Rolle. Die Rechte scheint im Redegestus erhoben gewesen zu sein. Rechts neben dem Throne steht eine männliche Gestalt (Kopf, rechter Unterarm, linke Hand fehlen), in Tunika und Pallium. Die Rechte ist halb erhoben; über dem linken Arme liegt ein Gewandstreifen. Daneben eine zweite männliche Figur (Kopf und rechte Hand abgebrochen),

in Beziehung auf Gewandung und Auffassung der bekannten Statue des Sophokles im Lateran-Museum entsprechend. Dicht hinter dieser Figur ist ein grosses Stück aus der Vase gebrochen. Der Raum erheischt vier Personen, wie auch richtig restaurirt ist. Von der links von Christus geordneten Gruppe sind drei Personen (bei sämmtlichen fehlen die Köpfe) erhalten. Demnach sind vier Figuren ausgebrochen.

Die Reliefs sind gut gearbeitet und heben sich von der durchschnittlichen Kunstleistung des fünften Jahrhunderts, dem sie anzugehören scheinen, durchaus ab: Die Darstellung des thronenden Christus erinnert an ein Mosaik in S. Apollinare nuovo in Ravenna (Garrucci, Storia IV, tav. 242 ff.). Die um Maria sich ordnende Gruppe ist als Huldigung der Hirten zu fassen, wenngleich die von links nach rechts herbeieilenden Männer die den Magiern eigenthümliche Gewandung tragen, denn eine Sechszahl von Magiern ist in jenem Jahrhundert nicht denkbar; auch fehlen die üblichen Gaben. Vgl. Tübinger Kunstblatt 1845, S. 416. Piper, Symb. und Myth. I, S. 163.

REGISTER.

K. k. Hofbuchdruckerei Carl Fromme in Wien.



